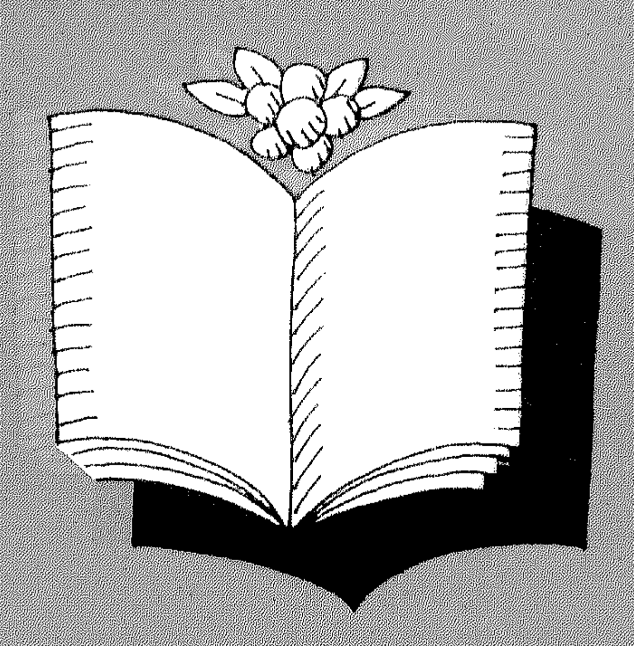
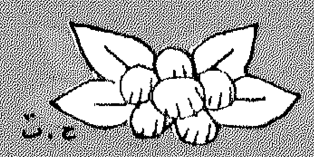


دكتور صلاح فضل

علم الأسلوب

مبادئه وإجراءاته



دار الشروق

علم الأسلوب

مبادئه وإجراءاته

الطبعـــة الأولـــى

١٤١٩هـ - ١٩٩٨م

© دارالشروق

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر

ص . ب : ٣٣ البانوراما - تليفون ٤٠٢٣٣٩٩ ٠

فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢) - بيروت : ص . ب : ٨٠٦٤

هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٩٦١)

دكتور صلاح فضل



مبادئه وإجراءاته

دار الشروق

تقـــــديم

تحاول هذه الصفحات القـلائل أن تجلو بقصد وعلى بينة فرعـا من العلوم الإنسانية الشابة ، لم يظفر بها يستحقه فى اللغة العربية من رعاية واهتمام حتى الآن ؛ إذ إنه على أصـالة جذوره فى ثقـافتنا للـوهلة الأولى ، وتوافـر الأسباب الظاهريـة لنموه عندنا ، ودوره كوريـث شرعى للبلاغة العجـوز التى أدركها سن اليأس وحكـم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقـم ، ينحدر من أصلاب مختلفة ، ترجع إلى أبويـن فتيين هما علم اللغة الحديث ـ أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها فى أمومة علم الأسلوب ـ من جانب ، وعلم الجمال الذى أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر. وإن كان كلاهما لم يستقـر حتى الآن بشكل حاسـم على رقعة الدراسات العـربية كى يؤدى إلى ميلاد علم أسلوب عربـى أصيل ، فإن هذا لا يعفينا من مهمة استكشـاف مجالات هـذا العلـم ، واستيضاح مناهجـه ، وتحليـل مبـادئه ؛ بمفهومهـا التاريخى كبدايات لنشـأته ونموه مـن ناحية ، ومفهومهـا النظرى كأسس ومقـولات تعتمد عليها الدراسـات التطبيقية وتستمد منها صـلابتها وتماسكها وصـدقية نتـائجها مـن ناحية أخـرى ، ثم التعـرض لمجموعـة من الإجراءات التحليليـة والقضايـا الأسلوبيـة التى تـدرس كيفية وضـع المنهج موضع التنفيذ ، طبقًا لإطار نظرى متبلور وخطة علمية محكمة .

وإذا كانت مادة العلم ــ وهى الأساليب نفسها ـ مما تزخر به لغتنا الثرية وتجود به ملكات أدبائنا القوية المطبوعة، التى استطاعت أن تتصدى لعصرها، وتتشرب روحه، وتجرب أنماطه، وترود مجالات إبداعه، فإن قصور الدراسة المنهجية لأعمالهم، وعجزها عن تقنين المبادئ وتأصيل الأساليب إنما يرجع إلى محاولة الاكتفاء بالوعى الفطرى الساذج، والاطمئنان إلى انفصام البلاغة التقليدية عن الحياة والإشفاق من ورود منابع العلم لدى أقوام آخرين والوقوف على أسرارها، مع أن هذا التلاحم العلمى من أهم الضرورات الحيوية التى تعد من دلائل النضج والتقدم ومن خصائص عصور الازدهار. وكان من نتيجة هذا الوضع أن ظلت الدراسات الأسلوبية عندنا قاصرة على أشتات مبعثرة ونظرات سريعة، تفتقد الإطار العلمى الشامل والتوجيه المنهجى الرشيد، وتسوق جملة من الملاحظات اللغوية فى بعض الأحيان، والبلاغية أحيانا أخرى، دون أن ينتظمها نسق علمى ناضج يسمح باتخاذ أدوات التحليل والقياس، ويؤدى إلى تحديد الملامح الدالة، وتحرير الوظائف الأساسية، ومعرفة أنماط الأساليب؛ أى دون أن يصل إلى الحد الأدنى من الاعتماد على أسس سليمة تضمن التنامى العلمى للحقائق، والتراكم الطبيعى للإنجازات، والتوصيف الدقيق للظواهر والرؤية الشاملة لمختلف الاتجاهات والمدارس ليكون الاختيار من بينها عن علم وبينة والتوفيق بين عناصرها عن وعى وإدراك وبصيرة.

ومع أن مستوى الدراسات اللغوية الحديثة، فى العالم العربى المعاصر، قد يؤذن بإمكانية احتضان البذور الأولى لعلم الأسلوب، بعد الجهود المضنية لجيلين من العلماء تصدوا لاستنباطه وتعميق جذوره فى أرضنا الصلدة؛ فإننا ما زلنا نعانى حقيقة من قحط فلسفى جمالى، لم ترو غلته قطرات الغيث الندية التى انصبت عليه فى السنوات الأخيره إذ ما فتئ يحتاج إلى صوب هتون لا تبدو دلائله حتى الآن فى الأفق، إلا أنه ليس من الحتمى أن يتولد العلم

لدينـا بنفس الطريقة التـى نشأ بها فى الغرب ، بـل إن تجربة البلاغة العـربية القديمة تدعـونا إلى الاعتداد بطرقنا الخاصة فى التـوليد والاحتضان ، وتضعنا أمام نمـوذج نستهدى به اليـوم ؛ فقد كانـت البلاغة العـربية استجابـة لهذه الحاجات وضرورات داخلية حميمـة فى بنية اللغة القومية والثقافـة الإسلامية ، ومع ذلك فقد تغذت بلبان الفلسفة والبلاغة اليونانية ، واصطنعت كثيرًا من مناهجها وأدواتها ، دون عقـوق لمنبعها الأصيل ، أو مسـاس بعبقريـة لغتها الخاصة ، فلـم تأخـذ سوى ما تحتـاج إليه مما لا يتضـارب مع عصـارة الحياة فيها ، ولا ينحرف بطبيعة الـرسالة المنوطة بها ، ولم تلبث أن تكـونت بداخلها تيارات ومـدارس بعضها أدبـى بيانـى ، والثانـى كلامـى منطقى ، والثـالث مغربى أرسطى ، حتـى بلغت مرحلة من الاستواء العلمـى والنضج التاريخى جعلتها تقـف شاهدا على قـدرات أهلها وإنجـازاتهم الحضارية المرمـوقة فى أزهى عصور العطاء العربى المجيد .

وسنـرى عند استعـراض المدارس الأسلـوبيـة المختلفة ، والكشـف عـن التجارب والاتجاهـات المتباينة ، أن أمـامنا فرصا واسعـة للاختيار والإضـافة والتكييف ، وأننا لا يمكن أن ندعو إلى النسخ والتقليد ، أو نقبلها فى قضايا تتعلق بالذوق الجمالى ، أو بالخصائص المميزة لكل لغة من اللغات أو فن من الفنون ، بـل إن علينا فى كـل مرة نتصـدى فيها للبحـث والتحليل أن نتقـن ممارستنا ، ونبدع تطبيقنا ، ونبتكر حلـولنا ، لكن ما ينبغى أن نستحضره دائما إنما هو ضرورة الاستحصـاد المنهجى ، والتـدرع بأدوات التحليـل العلمى ، التـى تصبح بمجـرد الاهتـداء إليهـا فى لغة مـن اللغـات ملكـا للإنسـانيـة بأجمعهـا ، ووسيلة من وسائل رقيهـا وتقدمها ، ولا ينفعنا فى شـىء أن نعمى عنها أو نتجـاهلها بـدعوى الوفـاء لتراثنا ؛ لأننا حينئـذ نجنى أول مـا نجنى عليه ؛ إذ نعجز عن إحيائه وإثرائه واستنقاذه من التقلص والضمور.

وبالـرغم من حـداثة علـم الأسلوب نسبيا ؛ إذ يعـود كما سنرى إلى أوائل العقد الأول من هذا القرن ، فإن جملة ما كتب فيه من بحوث نظرية وتطبيقية فى اللغـات الأوروبيـة فحسـب يربـو الآن على أربعـة آلاف بحـث وكتـاب (٥٠ : ١٢) مما يجعل الإلمام بها مستحيلا على أى دارس ؛ فضلا عن الإحاطة الكـاملة بتفـاصيلها ودقـائقهـا ، ويفرض لـونـا من الاختيـار الصارم لأهـم التيارات وأعظمها تأثيرًا فيما تلاها مـن أعمال ، كما يقتضى بالإضافة إلى ذلك توسعـا فى استخدام المصطلحات العلميـة ، وتوخيـا لتبسيطها وتقريبهـا مما عهدنـاه ، حتى لا يصطدم القـارئ بمصطلح مستـوحش يتأبـى على الفهم والقبول .

أما هذه الأرقام التى وردت منـذ سطور بين قوسين ، فهى تشير إلى المرجع الذى أستقى منه البيـان المذكور؛ إذ إننى آثرت أن أتبع طريقـة مستحدثة فى الهوامش ، تقضـى بترتيب أهم المراجع فى نهايـة الكتاب ، وإعطاء كـل منها رقما معينا ، ثم الإشـارة إليها فى صلب النص برقمين ؛ أحـدهما يعود إلى رقم المرجع كما ورد فى الثبت الأخير، والآخر يعـود إلى رقم الصفحة أو الصفحات المقتبس منها النـص طبقا للطبعة المذكورة ، وتهدف هذه الطـريقة إلى تفادى إثقال حـواشى الكتـاب بأسماء المراجع ؛ وخـاصة أنها فى معظمهـا أجنبية ، وتفادى تكرارها كلما رجعنا إليها ، كما تهدف إلى توفير أعظم قدر من سلاسة التلقى وحـرية التوثيـق لدى القارئ ، دون تشتيـت لانتباهه أو التعـالم عليه بذكرها كل مرة ، أو التعمية ، والإبهام وإخفـاء المصادر بإغفال الإشارة إليها كلما اقتضت أمانة البحث وضرورة التوثيق الدقيق .

وحسب هذه الدراسة أن تكون امتـدادا لجهود الرواد الأوائل فى فن القول والأسلـوب فى أفقنـا العـربـى ، أمثـال الأسـاتـذة الكبـار أمين الخولى وأحمد الشـايب ، وأن تكـون تحقيقا جـزئيا متـواضعـا لما راود خيال مـؤسس النقـد

الجامعى الحديث الدكتور غنيمى هلال ولم يمهله القدر لإنجازه ، وأن تلقى حفنة ولو يسيرة من الضوء على تطور الدراسات الأسلوبية الحديثة ، وتشعب مبادئها اللغـوية والجمالية قبيل العقد الأخير من القـرن العشرين ، وأن تكون مجرد مؤشر صائب لفجر صادق فى الدراسات العربية الحديثة .

وعلى الله تعالى قصد السبيل

دكتور صلاح فضل

المبادئ والاتجاهات المبكرة

- □ النشأة الأولى .
- □ المدرسة الفرنسية وتقنية التعبير اللغوى .
- □ المثالية الألمانية والتقاط الحدس .
- □ الاتجاه النقدى لدى الإيطاليين والإسبان .

النشـــأة الأولــــى

ارتبطـت نشأة علـم الأسلـوب فى بدايـة هذا القـرن بـالتطور الـذى لحق الـدراسات اللغـوية فى القـرن الماضى، ممـا يجعل مـن الضرورى إلقاء نظـرة خاطفة على هـذا التطور، لمعرفة أهـم مراحله ومكونـاته، والعوامل الفـاعلة فيه، مما أدى إلى مولد علم الأسلوب.

وقد كـان علم اللغة فى القـرن التاسـع عشر خاضعا للتـأثيرات الفلسفية السائدة حينئـذ؛ مما جعلـه ماديـا يعتبر اللغة شيئـا متعينا يستحيـل فكه إلى أجزاء متباينة، ووضعيا يهتم بالأسبـاب المباشرة للظواهر وإن كانت بطبيعتها تطويريـة تاريخية. وكان طموح علـم اللغة حينئذ يتمثل فى إقـامة تصورات علمية للغة تطـابق نموذج العلوم الطبيعيـة المزدهرة، أما مجاله المفضـل فهو الصـوتيـات؛ إذ إنها مـادة اللغـة المحدودة الخاضعـة للمـلاحظـة العلميـة المباشرة، وإن كانت تنـد فى نفس الوقت عن المراقبة الـواعية للفرد العادى، تعقبها فى ذلك الصيغ الصرفيـة، ثم يأتى بعدها النحـو حيث تصبح عملية إخضـاع المادة للمنظـــور التـاريخى الـوضعـــى أشـد عسرا وتعقيـــدا. أمـا الأسلوب. وهو ظاهرة ذات أصل فردى وطبيعـة نفسية ـ فلم يكن ليجد له مكانا فى هذا الإطار الذى لا يعنى مـن اللغة سوى بخواصها المادية الطبيعية دون اهتمام بعلاقتها بالفكـر، والذى يركز على حقائقها المجـردة بغض النظر عن صلتها بالأفراد المنتجين لها.

ولكن تطـور الفكر العلمى وتجدد الفـروع اللغوية لا يلبثـان أن يعيدا إلى فكرة الأسلـوب أهميتها ، وقد ساعـد على ذلك تياران مهمان فى علـم اللغة ؛ أحدهما التيـار المثالى الـذى أدى إلى النقد البنـاء للمادية التحليليـة العقلية ، والآخر تجديد المنهج الـوضعى ذاته ؛ بحيث يشمل ملاحظـة الفكر والحياة ، ويؤسس العلوم الإنسانية على قواعد تجريبية وعقلية معا .

أمـا أصحاب المنهـج المثالى فهـم يعتدون بـالتمييز الشهير الـذى أقامـه «همبولت» بين العمل والطاقـة ، ويعتبرون اللغة أداة سلبية للجماعة ، لكنها فى نفس الـوقت فعل خـلاق للفرد ، ويعارضون الفكـرة الشائعة حينئـذ عن اللغـة واعتبارهـا شيئـا أو جوهـرا ؛ مركـزيـن على طابعهـا كمجمـوعة مـن العمليات والإجـراءات ، فهى تمثل لـديهم إبداعا فـرديا يتخذ صفـة العموم بمحاكاة الجماعـة وتبنيها له ؛ ويصبح خاضعا للقـوانين النفسية والاجتماعية التى تؤثر بدورها على الأفـراد المبدعين للغة والمتقبلين لها ؛ فهى إذن خاضعة بشكل مبـاشر لهؤلاء الأفراد ولظـروف حياتهم ومـزاجهم وثقـافتهم وعمـرهم وجنسهم وغير ذلك من العوامل المؤثرة فيهم .

وعلى هذا تصبح اللغـة فى جوهرها مجموعـة من الوقائع الأسلـوبية ينبغى الاعتداد بها من وجهـة نظر الأسلوب ؛ وإن كان مـن البين أن كلمة أسلوب التى تستخـدم هنا تتجاوز حدودهـا التقليدية لتشمل كـل عنصر خلاق فى اللغة ينتمى إلى الفرد ويعكس أصالته .

ويمثـل كـل مـن «كـارل فوسلير» و «ليـو سبتسر» ــ اللـذان سنفـرد لهما صفحات مطولة من هـذه الدراسة ـ الجيل الثانى من مـؤسسى هذه المدرسة الألمانية المثـالية ؛ فالأول يهاجـم الوضعية العقلية بـرمتها ، ويرفـض الاعتداد بالـوقائع كهـدف فى ذاتها ، كما يرفـض إقامـة علاقـات سببية بين الظـواهر المنفصلة ؛ إذ إن هـذه العلاقـات لا توجد بنفسهـا ، وإنما هى مظهـر لنظام

أعلى تمارس من خلاله وظـائفها ، فاللغة شىء أبعد من هـذا الموضوع القابل للاختبار والتحليل ودراسة أجـزائه ، إنها تعبير عن إرادة ، وكما أن المبنى ليس مجرد كومـة من الطوب والخشـب والأسمنت والحديـد ، بل هو تصميـم من خلق الروح التى أرادتـه وتصورته ونفذته ، فإن اللغـة ينبغى أن ينظر إليها فى علاقتها بالروح التى أبدعتها ، أى فى أسلوبها .

وقد قـدر لهذا المنظور أن يجد دعما قويا لـه فى الحركات المضادة للـوضعية العقلية فى بـداية القرن الحالى ، مثل نظـرية «برجسـون» فى الحدس ، ومبادئ «كروتشيه» الجمالية ، كما سنرى بالتفصيل فيما بعد .

وفى نفس هذه الفترة قامـت مدرسة لغوية أخرى بنقـد مبادئ علم اللغة التاريخى التى يتمسك بها من كانوا يسمـون بالنحويين الجدد ، وهى مدرسة تشكلت حول عالم اللغة السويسرى «فرديناند دى سوسيور» وضمت مجموعة من اللغـويين الفرنسيين ، وقـد رفضت اعتبار اللغـة جوهرا مـاديا خـاضعا لقوانين العـالم الطبيعى الثابتة ، إذ إنها خلـق إنسانى ونتـاج للروح البشرى ، تتميز بدورها كأداة للتواصل ونظام مـن الرموز المخصصة لنقل الفكر ، فهى مـادة صوتيـة لكنها ذات أصـل نفسـى واجتماعى . ويتبنـى «سوسيـور» فى تحليلاته ثنائية «همبولت» القـائمة على التمييز بين اللغة الحرة الخلاقة للفرد ، واللغة الثابتة المقعدة للجماعـة ، ويطلق على الأولى اسم «الكلام» مبقيا على كلمة «اللغة» للآخرى ، ومحددا خصائص كل منهما ونتائج التمييز بينهما على كل المستـويات (٩ : ٢٥) ومبرزا بـالتالى فكـرة الأسلوب الملازمـة للمستوى الأول .

وهكذا يتفق «سوسيور» مع المدرسة المثالية الألمانية فى نقد تصورات النحاة الجدد ، ولكنه وأتبـاعه يختلفون عنهـا فى المنهج وأدوات التحليل ؛ فـالمدرسة السويسريـة الفرنسية تتفـادى تعليق دراسة اللغـة على شىء حدسـى مبهم

يسمى الروح ، وهى من هذه الوجهة لا تزال تعتد ببعض المبادئ الوضعية ، محاولة استكمال ملاحظاتها بأوفى شكل عن طريق التصنيف والتحليل والتفسير الموضوعى للوقائع ، وكما يقول «جيراو» (٥٠ : ٤٣) فإن الجميع قد أدركوا أن الكاتدرائية ليست مجرد مجموعة من الجدر والأنصاب والنوافذ واللوحات ؛ لكن بعضهم يود أن يلتقط فى لحظة تعاطف حدسى روحى الدفقة الصوفية والإيمان الجماعى الكامنين وراءها ، بينما يحاول البعض الآخر أن يعيد بناء عناصرها الأصلية فى مكوناتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفنية . ومن هنا فإن تلك المدرسة الثانية التى تدين لمبادئ «سوسيور» لم تحتفل بالأسلوب الفردى باعتباره عملا حرا منعزلا يستعصى على الملاحظة والتحليل والتصنيف ، بينما أولت عناية كبرى للأساليب الجماعية وللوقائع اللغوية فى علائقها بالطوائف الاجتماعية والثقافية والقومية التى تستخدمها ، مما جعلها تلتقى مرة أخرى بالمثالية الألمانية ، وإن أولت عناية أشد بعلاقة الفكر باللغة ، واحتفلت بالأسس النفسية الجماعية للنحو، وأبرزت العلاقات القائمة بين مستويات الأداء اللغوى المختلفة .

ومن ناحية أخرى فقد كان الطابع الغالب على النقد الأدبى فى أول القرن الحالى هو الاعتماد على التقويم الشخصى ، وعدم الاهتمام بتحليل الأشكال اللغوية ؛ إذ لم تكن مناهج هذا التحليل قد نضجت بعد ؛ مما أحدث فراغا مزدوجا ناجما عن الدور الثنائى الذى كانت تقوم به البلاغة من قبل ؛ باعتبارها قواعد التعبير من ناحية ، والأداة الفعالة فى النقد الأدبى من ناحية أخرى .

وتأسيسا على ذلك فقد نشأ اتجاهان فى علم الأسلوب : أحدهما يتمثل فى علم أسلوب التعبير، ويدرس العلاقة بين الصيغ والفكر فى عمومه ، وهو الذى ربما كان يقابل بلاغة الأقدمين . والآخر هو علم الأسلوب الفردى ،

وهو فى واقع الأمر نقد للأسلوب بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التى تبدعه وتستخدمه، ومن هنا فهى دراسة توليدية وليست تقويمية ولا تقعيدية، مما يجعل محورها مختلفا عن محور المدرسة الأولى، فعلم أسلوب التعبير لا يخرج عن نطاق اللغة، ولا يتعدى وقائعها فى حد ذاته، أما علم الأسلوب الفردى فهو يدرس نفس هذا التعبير فى علاقته بالأشخاص المتحدثين به؛ الأول يعتد بالأبنية اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوى، أى أنه وصفى بحت؛ والآخر يحدد بواعثها وأسبابها؛ أى أنه توليدى. الأول يهتم بالنتائج ويتوقف على علم الدلالة ودراسة المعانى فى ذاتها، والآخر يعنى بالمقاصد ويرتبط بالنقد الأدبى.

والجديد فى كلا الاتجاهين يتمثل فى اعتمادهما معا على علم اللغة؛ حيث يصبح الأسلوب موضوعا للدراسة العقلية المنظمة بعد أن ظل خلال فترة طويلة نهبا لانطباعات النقد الذاتى المبعثرة، ومعنى هذا أنه كلما اشتد طموح علم الأسلوب ليصبح علما للتعبير كلما اقترب مرة أخرى من منطقة اللغة والأدب، باعتبارهما تعبيرا عن طبيعة الإنسان وعلاقته بالعالم. هذه المبادئ الجديدة وما يترتب عليها من نتائج هى التى تجعل العالم اليوم يعترف بعلم الأسلوب باتجاهاته المختلفة كما سنتوسع فى عرضه فى حينه.

ونعود إلى التحديد الدقيق لمولد علم الأسلوب لنجد أنه يتمثل فيما أعلنه العالم الفرنسى «جوستاف كويرتنج» عام ١٨٨٦ فى قوله: «إن علم الأسلوب الفرنسى ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن. . . فواضعوا الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التى تلفت أنظارهم طبقًا للمناهج التقليدية. . لكن الهدف الحقيقى لهذا النوع من البحث ينبغى أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبى أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التى تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية فى الأدب، كما تكشف بنفس الطريقة عن

التأثير الـذى مارستـه هذه الأوضاع . . ولشـد ما نـرغب فى أن تشغـل هذه البحوث أيضا بتأثير بعض العصور والأجناس على الأسلوب . . وبالعلاقات الداخليـة لأسلوب بعض الفترات بـالفن وبشكل أسلـوب الثقافة عمـوما» (٥٢ : ١١ـ١٢).

ومعنى هذا أن العلماء قـد حددوا منذ قرابـة قرن من الزمـان مجالات علم الأسلوب الحديث بحثـا عن التعبير المتميز، وأوجزوها فى سبعـة أبواب هى : أسلوب العمـل الأدبى وأسلـوب المؤلف ومـدرسة معينـة أو عصر خاص أو جنس أدبى محدد، أو الأسلـوب الأدبى من خلال الأسلـوب الفنى، أو من خلال الأسلوب الثقافى فى العالم فى عصر معين.

بيد أن هذا الحصر المجمل لا يفيدنا جديا فى التعرف الكامل على مجالات علم الأسلوب وطبيعـة تطوره، وجملة مبادئه وتصوراته، ممـا يقتضى العرض التفصيلى لأهـم الاتجاهات التـى أسهمت فى تكـوين علـم الأسلوب وأبـرز الأفكار التى حددت مساره ورسمت مصيره.

□ □ □

المدرسة الفرنسية وتقنية التعبير اللغوى

وقطب هذه المدرسة هو «شارل بالى» (١٨٦٥ ـ ١٩٤٧م) مؤسس علم الأسلوب وخليفة «سوسيور» فى كرسى علم اللغة العام بجامعة «جنيف». وقد نشر عام ١٩٠٢ كتابه الأول «بحث فى علم الأسلوب الفرنسى» ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة، نظرية وتطبيقية، أسس بها علم أسلوب التعبير، الذى يعرفه على النحو التالى: «هو العلم الذى يدرس وقائع التعبير اللغوى من ناحية محتواها العاطفى؛ أى التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية».

وقد ركز «بالى» إذن على الطابع العاطفى للغة وارتباطه بفكرتى القيمة والتوصيل، فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التى تبدو موضوعية فى الظاهر مفعمة بالتيار العاطفى؛ فالمتحدث الفردى يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره، ثم يتولى الاستعمال الشائع تكريس هذه اللفتات التعبيرية؛ فتصير اللغة مثل نسج «بينولوبى» التى تنقض ما تغزله. وقد نرى أن كلمة ما تتضمن طبقا لحالتها معنى فكريا بحتا وآخر شخصيا عاطفيا يعود أولهما إلى ذكاء الإنسان ويرجع الآخر إلى حساسيته، وهما يمارسان تأثيرهما فى نفس الوقت بطرائق مختلفة، وعندئذ يتكفل وضع الكلمة بتحديد الفرق بين الجانب الموضوعى للشىء والجانب المستقى من

شخصيات المتكلمين، وهكذا فإن وصف «درامى» فى عبارة «الفن الدرامى» مثلا يضيف إلى الاسم خاصية معينة دون ظلال عاطفية أو ذاتية، لكن نفس الصفة فى عبارة «حادثة درامية» تعبر عن قيمة عاطفية وتفرغ شحنة شعورية ما مهما كان نصيبها من القوة أو الضعف.

كما أن اللغة تعكس عنده أيضا الجانب العملى فى الحياة؛ إذ تدفع الكلمة كى تكون فى خدمة العمل وتصبح أداة للممارسة، فيحاول المتكلم أن يفرض آراءه وأفكاره على الآخرين مقنعا أو راجيا أو آمرا أو ناهيا أو مجيبا على من يحاول معه مثل ذلك، وهذه هى الوظيفة الاجتماعية للغة فى الحياة. ويمضى «بالى» فى تحليل علاقة الفكر بالحياة عبر اللغة مجملا الخواص الفكرية فى الحياة الواقعية فى ثلاث مجموعات أساسية تتمثل أيضا فى اللغة على النحو التالى:

١ـ فالفكر ليس خاضعا تماما للعقل، لكنه يطوعه كى يخدم أغراضه ويستغنى عنه إذا لزم الأمر، فالأفعال التى يأتيها أحكم الأشخاص ليست معقولة دائما، بل بعضها عبث من وجهة النظر المنطقية؛ على اعتبار أن مبدأ المنطق هو الثبات، بينما الحياة تيار متصل من الاندفاعات والتحولات.

٢ـ وتفكيرنا ذاتى فى جوهره، وخاصة عندما يكون فى نزال مع الحياة، تدمغه «الأنا» بطابعها فى جميع أجزائه، دون أن يؤدى هذا إلى أن يكون الإنسان أنانيا بالضرورة.

٣ـ كل أنواع الفكر المتوقف على الحياة عاطفى بدرجات مختلفة، على أن هذه الخاصية لازمة للسابقة، ويمكن أن تتغلب إحداهما على الأخرى، فإذا انفجرت العاطفة فى انفعال ما أخذت الذاتية شكلها فى حكم عقلى. (٢٣: ٢٥ـ٢٧).

ومعنى هذا أن جميع أنماط التعبير التى تكشف عن فكر معاش تتضمن

حدا أدنى من العناصر الذاتية والعاطفية، حتى عندما تكون اللغة مجرد وسيلة للتعبير المناسب عن شكل الفكر، فلا يمكن أن تنادى أحدا مثلا دون أن يتضمن نداؤك حدا أدنى من التعبير، ولو كان بطريقة نطق اسمه فحسب، كما أن عددا كبيرا من التركيبات النحوية الدائرة قد ولد بفعل الشعور، ولم تزل دراسة علم النحو من الوجهة العاطفية فى بداياتها، وإن أخذ الوعى يتزايد بأن المنطق لا يستطيع أن يشرح كل شىء، وربما أمكن تحديد الخواص التى تكيف العاطفة بها بنية الجملة؛ فالعناصر العاطفية للفكر تنحو إلى تثبيت مفاصل الجملة المنطقية التحليلية؛ إذ إن الانفعال يجعلنا ننسى الشرط الأساسى للتواصل من خلال اللغة وهو الإفهام، وكل إفهام لابد أن يعتمد على إجراءات تحليلية. أى أنه كلما كان التعبير عاطفيا كلما نزع إلى الشكل الإجمالى المركز، والصيغ المتناثرة المفككة، إلا أن نسيان العلاقات النحوية قد لا يعود فحسب إلى فعل الشعور، بل ربما يرجع أحيانا إلى الاتجاه نحو التجريد، وهو اتجاه ذو طبيعة ذهنية ينبع من تغيير الوظيفة، والتعبير المعقد الذى يشيع تكراره يمثل كتلة لغوية؛ لكنه كى يتحول إلى جملة جاهزة لابد أن يشير إلى فكرة بسيطة. فاللغة لها طابع ذهنى واضح أيضا؛ إذ لا تستطيع أن تترجم العاطفة دون أن تنقلها من خلال لعبة التداعيات الكامنة، فما دامت رموز اللغة اعتباطية فى شكلها أو دوالها، وفى قيمتها أو مدلولاتها، فإن التداعيات ترتبط بالدال بشكل يجعلها تفجر فيه انطباعا حسيا، وبالمدلول بطريقة يتحول فيها التصور إلى تمثيل خيالى، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية بقدر ما يتوافق التلقى الحى والتمثيل الخيالى مع معطيات الشعور العاطفية (٢٣ : ١٣٠).

لكن «بالى» لا يهتم بالاستخدام الذى يتبدى لدى مؤلف معين للقيم التعبيرية، ولا يتساءل عن خواص الشخصيات والمواقف، أو إيقاع القطعة أو العمل، فكل هذا يعتبره من قبيل الدراسات الأدبية الجمالية التى يحتفظ

لها بكلمة «أسلوب» دون أن يجعلها داخلة فى «علم الأسلوب» طبقا لمصطلحه ؛ هذا العلم الذى يقتصر عنده على دراسة وقائع التعبير اللغوية بصفة عامة، لا عند مؤلف خاص، وهو يقول : إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية فى تقديرى تتمثل فى البحث عن الأنماط التعبيرية التى تترجم فى فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة ؛ ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء. ولا ينبغى خلط هذين النوعين من الملاحظة الداخلية ؛ إذ إن المقاصد والنتائج لا تتوافقان دائما، فمن المحتمل أن يحلف إنسان ما يمينا كى يعبر عن ألمه أو غيظه أو دهشته ؛ إلا أن المستمع لا يتأثر سوى بغلظة اليمين وجفائه، مما يجعله يحس بشعور مختلف تماما عما يحس به المتكلم، ويصدر عليه حكما تقويميا مستنتجا من يمينه، على أساس عاطفى، يضعه فى إطار ثقافى أو اجتماعى معين.

فإذا كان الشعور، أو حكم القيمة الإيجابى أو السلبى، يقع على فرد منعزل فحسب ؛ أى على شخص المتكلم أو الظاهر على المسرح فإن التعبير حينئذ لا يعنى علم الأسلوب، إذ إن علم الأسلوب فى مصطلح «بالى» لا يتدخل إلا عندما يمس التعبير وسطا اجتماعيا أو شكلا معينا للحياة، أو طريقة للتفكير الجماعى مثل اللغات الشعبية أو لغة الطفولة أو الحياة الزوجية أو التفكير العلمى أو ما عدا ذلك.

ومن ناحية أخرى فإن ما يدرسه علم الأسلوب من الوجهة التعبيرية إنما هو الإجراءات أو الوسائل التى تؤدى إلى إنتاج اللغة العاطفية الشعورية، فإذا عمدت هذه الدراسة إلى إعادة التكوين العضوى للغة فى بنيتها وهيكلها على أساس مقارنتها بغيرها يطلق عليها «بالى» اسم علم الأسلوب المقارن الخارجى، أما إذا تناولت العلاقة بين الكلمة والفكر لدى المتكلم والسامع وعالجت علاقة اللغة بالحياة فى طابعها العاطفى الدائم فهى علم الأسلوب

الداخلى . أما دراسة اللغة الأدبية ـ وهى لا تدخل عنده فى علم الأسلوب ـ فهى تعتمد فى الدرجة الأولى على التعبير عن الوقائع المتصلة بالحساسية والانطباعات الإيحائية الناجمة عن الاستعمال اللغوى بالإضافة إلى قيمها الجمالية المتميزة . فلا يمكن أن نعثر فى أى عمل على كلمة واحدة أدبية لا تهدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشعور؛ سواء نجحت فى هذه الممارسة أو لا، لكن هذا التفسير للغة والحساسية ليس قاصرا على التعبير الأدبى ، بل هو طابع اللغة العفوية عموما ، ويكتفى الكاتب بتوظيفه لخدمة أغراضه الجمالية الفردية ، بينما يحتفظ فى اللغة المشتركة بفاعليته الاجتماعية ، ومهمة علم الأسلوب الداخلى تتمثل على وجه الدقة فى تعرية بذور الأسلوب والتدليل على أن محركاته كامنة فى الاستخدام العادى للغة . وهنا يتضح الفرق عند «بالى» بين الأسلوب وعلم الأسلوب ؛ فكل وسيلة تعبيرية للغة تثير القضية على النحو التالى : ما هى الظروف التى تتحول خلالها أنماط التعبير المستخدمة لدى كل الناس كى تصبح إجراءات أدبية يمكن التعرف فيها على خاصية مزدوجة تشمل القصد الجمالى والطابع الفردى معا؟(٢٣ : ٩٣) .

على أن الخواص العاطفية للغة تنقسم عنده إلى نوعين : طبيعية ومستثارة ؛ فبين الفكر والأبنية اللغوية التى تعبر عنه هناك روابط طبيعية ، كلون من تكيّف الشكل وتلاؤمه مع الموضوع ، وكنوع من الاستعداد الطبيعى الذى يتجلى فى هذا الشكل للتعبير عن مقولات فكرية معينة . أما التأثيرات المستثارة فهى تختلف عن ذلك ؛ إذ إنها تعكس مواقف تضفى فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التى تستخدمها ، فالعبارة العامية تكتسب هذه الخاصية لأن الفئة التى تستخدمها عامية ، وهكذا فإن كل كلمة وكل بنية تنتمى إلى منطقة خاصة فى اللغة ؛ فهناك لغات لبعض الطبقات والأوساط مثل القروية والإقليمية ، ولبعض المهن مثل الطبية

والإدارية ، ولبعض الأجناس مثل الأدبية والعلمية ، ولبعض الحالات مثل المشتركة والعائلية ، وكل نوع من هذه الأنواع يتميز بطريقة تنغيمه واختيار مفرداته وتكوين صوره التى تعكس أو تثير مواقف عقلية ومشاعر اجتماعية محددة .

وبالرغم من أن هذه التقسيمات قد أصبحت شائعة الآن فى علم اللغة بعد أن تداولتها مختلف الدراسات ، إلا أنه ينبغى أن نلخص أهمها طبقا لما أورده أحد أتباع مدرسة «بالى» الأوفياء ، وهو «جيراو» (٥١ : ٦٢) الذى يحدد مستويات الدراسة الأسلوبية للقيم التعبيرية فى اللغة على النحو التالى :ـ

١ـ **اللهجة :** فهناك لهجة عائلية وأخرى رفيعة ، وكل منا يستخدم فى حياته عدة لهجات طبقا للظروف التى تحيط به ، ويمكن التمييز بين ثلاثة مستويات هى :

(أ) منخفضة ، وهى لهجة البيت والمقهى والشارع .

(ب) متوسطة ، وهى لهجة المهنة والمكتب والعلاقات الاجتماعية .

(جـ) رفيعة ، وهى لهجة المناسبات الخاصة والخطب والمواقف العامة . وكل منا يستخدم هذه اللهجات الثلاث فى مناسباتها ، والخلط الواعى أو اللاشعورى بينها يقدم وسائل تعبيرية متكاثرة ، مما تنجم عنه تنويعات أسلوبية عديدة .

٢ـ **الطبقات والطوائف الاجتماعية :** فلكل طبقة مفرداتها وتراكيبها وأساليبها ، وكثيرا ما يستخدم الكتاب هذه الفوارق اللغوية بين الطبقات لرسم شخصياتهم ، كما أن كل طائفة تنزع إلى الاحتفاظ بأسلوبها ؛ مثل رجال الدين والقضاء والجامعة والبوليس وغيرهم ، فلكل منهم إشاراته واستعمالاته ومعجمه وظلال كلماته .

٣ـ **العصور والأمكنة :** فلكل عصر مفـرداته المفضلة ، والكلمـة المختفية تنزع إلى الإيحاء والاستثـارة عندمـا تظهر فى غير وقتها ، فهـى توحـى بالعصر الذى تنتمى إليه وتستحضره ، كما أن كل إقليم يحتفظ بلغته المحددة ، واللغة اليومية تستغل هذه الفوارق ، وقد يتم توظيفها جماليا فى الأعمال الأدبية .

٤ـ **الأعمار والأجناس :** فللأطفال استخداماتهم الخاصة وللنساء كلماتهن المفضلـة ، وقد دلـت الإحصـاءات على أنه فى حـالة اتفـاق السـن والثقافـة والطبقة الاجتماعيـة يلاحـظ على مفردات الفتيـات أنها أكثر انحصـارا وأشد تحديدا مـن مفردات الفتيان ؛ فـاللغة ترتبـط بالعمر والمزاج والجنـس والحالة الصحية .

وكما يقول «بـالى» فإنه ليس ثمـة بحوث فى مجال التعبير تفوق أهميـة تلك التى تجرى على هذه اللغـات الخاصة ؛ فتأمل التعبيرات التى تـرد عفويا على الخاطـر واللسان لا يمثـل أيسر أشكـال البحـث وأضمنها فحسـب ، وإنما أعظمها قيمة أيضا ؛ إذ إن الكلام الفردى هـو الذى يستطيع أن يكشف عن العلاقـة بين الفكر واللغة ؛ وينبغـى إذن على عالم اللغـة ألا يهمل أية فـرصة للرصـد الدقيـق لكل مـا يصدر عن المتحـدث الفردى حتـى ولو مـن قبيل الخطـأ ، ويتبين خـواصـه المميـزة ، لكـى يـدرك وقـائع الفكـر التـى تحدد الاختيارات والإبداعات فى التعبيرات العفوية .

أما عـلاقة لغة الأدب بهذه العناصر الأسلـوبية فإن «بـالى» يرى أن بينهما فروقا ينبغى أن نحافظ عليها بحرص ؛ فاللغة الأدبية هى شكل التعبير الذى أصبح تقليـديا ؛ إذ إنها بقايا ونتـائج لجميع الأساليب المتراكمـة عبر الأجيال والعصور فى رصيد مشترك يختلف عن اللغة العفوية العادية ، وقد يكون لهذه اللغة الأدبية مفرداتها الخاصة ، فتقول مثلا «محيّا» بدلا من «وجه» ، و«جواد» بـدلا مـن «حصـان» و «يهوى» بدلا مـن «يحب» ، وربما كـانـت لها تعبيراتها

المصكوكة الجاهزة. ولأنها تعيش فى الماضى فهى مفعمة بالعناصر التراثية مما يجعلها لا تختلط باللغة المستعملة؛ فإذا تبنت بضعة حية من هذه اللغة اليومية الساخنة فإنها تفعل ذلك لتبرز التضاد الذى يقوم بينها وبين المستوى الأدبى، ولتنتج بهذا تأثيرا طريفا أو ساخرا. على أن للغة الأدبية قيمة اجتماعية خاصة، فهى رمز للتميز ومؤشر للعادات الفكرية السامية والتعليم الراقى، وعلم اللغة لا يمكن أن ينظر إليها فى تقدير «بالى» إلا باعتبارها إحدى اللغات الخاصة، وبهذا المفهوم تأخذ وضعها الشرفى بين اللغات الإدارية والعلمية والرياضية وغيرها.

ويؤكد «بالى» حقيقة بارزة، وهى أن الجهد التعبيرى لا يختلف فى أصل طاقته، سواء اتصل بالحياة أم بالفن، وتتمثل القوة التعبيرية فى تعديل العبارة القائمة كما أو كيفًا؛ وذلك بتجديدها أو تحويرها أو تكثيفها، وقد كان «أرسطو» يقول: إن اللغة الأدبية تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة، وهذا ينطبق أيضا على اللغة العفوية التى لا تصدر عن قصد أدبى، مما يمثل نقطة التقاء بين هذين النمطين من التعبير، والفرق بينهما يكمن فى الباعث والقصد، فما يعد هدفا بالنسبة للشاعر ليس سوى وسيلة للإنسان الذى يحيا ويعمل، والإجراءات اللغوية التى يلجأ إليها الإنسان العادى كى يجسد انطباعاته ورغباته وإرادته تصل إلى ذروتها وتحقق هدفها الأخير باكتمال العمل، لكن الشاعر يطمح إلى أن يخترق الحياة ويحيلها إلى جمال؛ يريد أن يعرض خارج ذاته عواطفه ومشاعره دون أن يعقلها أو يعممها.

فالدراسة التى تسمى عنده بعلم الأسلوب تبحث فى لغة جميع الناس، بما تعكسه لا من أفكار خالصة، بل من عواطف ومشاعر واندفاعات وانفعالات؛ أى أن موضوعها لغة كل الناس كوسيلة للتعبير والفعل، وقد

اختار لهذا ذلك المصطلح لأنه يشير إلى أساس جميع الإجراءات التى تستخدم فى الأسلوب . ولأن هذه القيم العاطفية للكلام العادى كثيرة ودقيقة فهى غالبا ما تند عن الملاحظة السطحية ولا تحظى بالتقدير الكافى ؛ فقد يصعب فى كثير من الأحوال أن نقول لماذا تؤثر فينا هذه الكلمة بالذات أو تلك البنية النحوية على وجه التحديد أكثر من غيرها الذى لا يختلف عنها فى الدلالة ، وربما كان ذلك يعود إلى الفكرة نفسها بظلالها الغريبة النشطة ، كما لو قارنا كلمات مثل : مات ، وتوفى ، وهلك ، وانتقل إلى جوار ربه أو إلى الرفيق الأعلى أو لفظ أنفاسه الأخيرة أو أدركه أجله أو فاضت روحه إلى غير ذلك من العبارات التى تتضح ظلالها بالمقارنة بين الحالات والمواقف المتعينة ؛ وهى مقارنة يستطيع أن يجريها كل الناس حتى الأطفال طالما تنبهت حساسيتهم لما فيها من خواص ، وأدركوا ما بينها من فروق .

فجميع الظواهر اللغوية ، بمستوياتها المختلفة ، يمكن أن تكشف عن الخواص الأسلوبية الأساسية فى اللغة المدروسة ؛ إذ إن كل الوقائع اللغوية أيا ما كانت ما تعبر عنه ، تفصح عن شق من حياة الروح ، وجانب من حركة الحساسية ، فعلم الأسلوب عند «بالى» ليس بحثا فى قسط معين من اللغة ، بل فى اللغة بأكملها ملاحظة من زاوية خاصة ، ولم يزعم كما يتهمه بعض الباحثين بأن اللغة العاطفية توجد بشكل مستقل عن اللغة العقلية ، بل دعا إلى دراستهما فى علاقاتهما المتبادلة واختبار مدى ما يحتوى كل تعبير على عناصر ملتحمة منهما ، ودعا إلى إجراء هذه الدراسة على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية ، على تفاوت ما بينها فى درجة ما تشف عنه من قيم تعبيرية فى لغة من اللغات (٢٣ : ٩٦) .

وسنكتفى بعرض طائفة من ملاحظاته عن بعض هذه الجوانب ، كنموذج لجهده النظرى والتطبيقى فى تأسيس علم الأسلوب بهذا المفهوم اللغوى

العام ، آخذين فى الاعتبار أنه بالرغم من مخالفة أتباعه له ، وجنوحهم إلى قصر علم الأسلوب على الدراسة الأدبية ، أو على الأقل عدم استبعاد هذه الأخيرة من مجالاته المفضلة كما كان يفعل أستاذهم ، فإنهم قد اتخذوا من التحليل التقنى للتعبيرات اللغوية الذى نهجه لهم هاديا فى دراساتهم الأسلوبية الأدبية اللاحقة .

ففيما يتعلق بأسلوبية الصوتيات يرى «بالى» أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة ؛ فالأصوات وتوافقاتها ، وألعاب النغم والإيقاع ، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة ؛ إلا أنها تظل فى طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها ، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها وانتقلت إلى طور الظهور والفعالية . وهكذا فإنه إلى جانب علم الصوتيات اللغوية يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية ، ليلقى ضوءا غامرا على العلم الأول بتحليل ما اهتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل ؛ وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التى تنتجها اللغة بأصواتها . كما أن علم الأسلوب الخارجى الذى يقارن بين اللغات المختلفة بوسعه أن يفيد من الدراسات الصوتية عندما لا يقتصر على اكتشاف مجموعة من القواعد المنعزلة ، وإنما يحاول الاهتداء إلى نظم صوتية كاملة محكومة باتجاهات عامة هى التى تحدد خواص اللغات .

وبالإضافة إلى هذا فإن دراسة الصوتيات يمكن أن توضح لنا بطريقة مبسطة الفرق الوظيفى بين علم الأسلوب الداخلى والخارجى ، فالانطباعات التى نتلقاها عند سماع لغة أجنبية ، حتى دون أن نفهمها ، تأتى من المقارنات التى نقيمها لا شعوريا بين نظمها والنظم الصوتية للغاتنا وما ينجم عنها من مشاعر، ومن يتحدث بهذه اللغة بعيد كل البعد عن هذه

الانطباعات، إذ تتركز مشاعره كما رأينا فى قياس قدرة بعض الأصوات على إحداث تأثيرات معينة، ترتبط بمدى توافق القيم الصوتية مع حركة حساسية المتكلم والسامع.

وإذا كانت اللغة البشرية موجهة أساسا للتوصيل فإن ذلك يترتب عليه بعض الخواص التى تضمن عملية التوصيل هذه، ومن أهمها المسيرة الخطية فى النطق ووحدة الدلالة فى الفهم، بالتعارض مع الطابع الأساسى لقوة التعبير المعتمد على الوحدة والتركيز. فالخاصية الخطية للغة تنجم من أن جهاز التصويت البشرى ليس بوسعه أن ينطق بأكثر من حرف واحد فى نفس اللحظة؛ فالأصوات المادية مجبرة على التتابع والحدوث المتدرج فى خط القول؛ من هنا فإن القول ينبغى أن يكون خطيا من ناحية اللفظ أو الدال، كما أن المعنى يقتضى كذلك أن يتبع تسلسل اللفظ تسلسلا فى المدلول المفهوم، وبعبارة أخرى أن يكون لكل كلمة منطوقة معنى واحد وقيمة فريدة، وإلى هذا تنحو اللغة فى حقيقة الأمر، وقد نتصور نتيجة لقصور تحليلاتنا أنها تحقق ذلك الهدف دائما، لكن من الوجهة الواقعية ليست هناك لغة حية واحدة قد أدركت هذا المثال الكامل، ولأنها تختلف كثيرا فيما بينها بالنسبة لهذا الأمر فإنه يصبح معيارا صالحا لتحديد خواصها وتصنيفها، فلغات مثل اليونانية والروسية تعبر عن بعض القيم النحوية والدلالية بنبر الكلمات، فتضيف لنظام اللغة مجموعة كبرى من الإشارات المركبة، مما يطغى على مبدأ الطابع الخطى. لكن جميع اللغات تتفق فى شىء واحد؛ وهو أن قوة التعبير هى العدو الأول للقول المتنامى بشكل خطى؛ إذ تنزع إلى أن تولى كل لفظ أو دال قيمة أكثر غير معلنة؛ وإن كانت ملازمة له كرمز. ولأن التلازم والاقتضاء من خواص التعبير، فهما فى تعارض مستمر مع الطابع الخطى. ولنفكر مثلا فى العناصر الموسيقية التى لا تنفك عن اللغة العاطفية؛ لنجد أنها لابد أن تتوافق مع منطوق الحروف، كما أن المجاز غالبا

ما يعتمد على الحذف . فإذا قلنا تعانى هذه المدينة من الضوضاء قصدنا أهلها وزوارها ، فقوة التعبير تضاد بشكل منتظم الطابع الخطى للكلام ، والعكس صحيح أيضا ؛ فالرمز اللغوى يفقد قيمته التعبيرية كلما عاد إلى اكتساب الطابع الخطى كليا أو جزئيا ؛ إذ إن فقدان هذه القيمة يبطل التداعيات الكامنة المثيرة للتلقى الحسى أو التمثيل الخيالى ، فالصورة الميتة هى رمز كان قديما معقدا ثم أصبح الآن بسيطا مسطحا ، حاضرا بجميع عناصره .

أما بالنسبة لوحدة الدلالة ، وهى الموازية للطابع الخطى للقول ، فهى نموذج مثالى لا تكاد تدركه أية لغة ؛ فوضوح القول يقتضى ألاَّ نعزو لكلمة ما أو عنصر منطوق ما أكثر من مفهوم واحد ، وكذلك أن يكون لكل مفهوم منطوق واحد لا غير، بيد أن قوة التعبير لا تلبث أن تصطدم بهذا المبدأ الذى يقتضيه الوضوح ، فأى تضمن يتطلب لونا من تعدد المعنى ، ويكفى كى نقتنع بهذا أن نتذكر أيضا حالات المجاز، فكلها تعتمد على هذا التعدد ، وتقتضى عند التحليل فك ازدواج المعنى إلى دلالة حقيقية وأخرى مجازية(٢٤ : ١٤٦) .

وفيما يتعلق بدور المفردات فى تحديد العناصر الأسلوبية فله أهمية كبيرة فى الكشف عن معايير اللغة وخواصها ، والتمييز بين العناصر الذهنية والعاطفية فى التعبير؛ إذ إن اللغة عندما تفضل التعبير عن التصور المجرد بصيغ فعلية تقابل صيغا اسمية فى لغات أخرى فإن لذلك دلالته الشعورية ، كما أن بوسعنا أن نقيس درجة الانفعال العاطفى المصاحب للتعبير عن الفكرة من خلال تحليل مجموعة المترادفات المتصلة بها .

لكن دراسة المفردات لا تكتسب قيمة أسلوبية فى تقدير «بالى» إذا اقتصرت على استخدام المناهج التقليدية ، وخاصة إذا اعتمدت على أحد إجراءين ضارين :

١ـ فبدلا من ملاحظة الدلالات التى تبدو عفويا عند الاختبار الصافى البسيط للوقائع اللغوية فى لحظة معينة ؛ تدرس الكلمات بطريقة تاريخية من خلال تقنين معناها وتحديد علاقاتها التاريخية بكلمات أخرى ، على أساس أن الكلمات لابد لها من معنى رئيسى تشتق منه وتتفرع عنه .

٢ـ أو تدرس الكلمات منعزلة بدلا من ملاحظة تداعياتها الناجمة عن مقارنتها العضوية بكلمات مرادفة أو مقابلة لها ، مع أن هذه المقارنات هى العامل الجوهرى فى ردود الفعل الذهنية والعاطفية التى يدرسها علم الأسلوب .

ولاشك أن معانى الكلمات المفردة والانطباعات التى تنبع منها تتولد من الماضى وتسير معدلة إلى الحاضر، لكننا إذ لا نكاد ندرك ذلك نتوهم أن اللغة تمضى فى مسارها كأن شيئا لم يحدث لها ولم يتغير فيها . هذا بالإضافة إلى أن التداعيات التى يعتمد عليها وعينا باللغة ومفرداتها تبدو أمامنا وكأنها تحدث فى مستوى واحد؛ فالتاريخ لا وجود له بالنسبة للوعى اللغوى ، مما يجعل خطأنا فادحا عندما نعزل الكلمات ونحن نوجهها إلى الماضى ، بدلا من الكشف عن خواصها بتحليل مكوناتها واتجاهات صياغة مفرداتها الجديدة فى سياقها المستحدث .

وتعد المفردات الجبهة العريضة للبحوث الأسلوبية التعبيرية عند «بالى» ومدرسته؛ وهى التى حظيت بأوفى قدر من اهتمامهم ؛ إذ يركز كتابه الأول : «مقال فى علم الأسلوب» على تعبيرية المعجم ومدى ما يعتريها من قوة وضعف .

أما المستوى الدلالى فإن المشكلة الرئيسية لديهم بالنسبة له تتمثل كما ألمحنا من قبل فى التمييز بين التأثيرات الطبيعية والتأثيرات الإيحائية الاستثارية للكلمات وتغيرات معانيها .

(أ) فهناك تأثيرات طبيعية لازمة لنوعية الأصوات وبنية المفردات، ومجال دراستها يتصل بالصوتيات والصرف؛ حيث تحلل العلاقة بين الصوت والمعنى من جانب، وبين صيغة الكلمة فى طولها وقصرها ومكوناتها ولواصقها ولواحقها وبين الدلالة من جانب آخر، كى نعزو إليها قيمتها الأسلوبية المحددة إيجابا أو سلبا.

(ب) وهناك تأثيرات إيجابية مستثارة، وهى المجال الأرحب للدراسة الدلالية الأسلوبية، وتشمل مستويات عديدة سبقت الإشارة إليها، كما تشمل مجموعة الأشكال البلاغية ودورها فى تغيير المعنى وأداء الوظائف التعبيرية. وأهمية هذه الصور فى البلاغة القديمة غنية عن التنويه، ودراسة مشاكل أصل الاستعارة اللغوى والنفسى والاجتماعى، وبنيتها المنطقية، وقيمتها الدلالية والتعبيرية كانت - ولا تزال - الشغل الشاغل لعديد من الباحثين فى الفلسفة والاجتماع وعلم اللغة وعلم الجمال. كما أن دراسة الصور فى جملتها، والرموز والمجازات بأنواعها عند مختلف المؤلفين، والأجناس الأدبية المتعددة هى موضوع الباحثين المفضل حتى الآن. وهى تقع فى قلب الدراسات الأسلوبية؛ مما يقتضى ضرورة تحديد مدى ارتباطها بالقدرة التعبيرية لدى الفرد أو الجماعة، وسنتناول هذا الأمر بمزيد من التحليل المفصل فى الجزء الأخير من هذا الكتاب؛ حيث لا يقتصر الأمر حينئذ على عرض هذه البدايات المبكرة التى تجلت لدى «بالى» وأتباعه، والتى حرص واضعها على استبعاد القضايا الأدبية والجمالية منها، وإن كان تلامذته قد اضطروا فيها بعد إلى تجاوز هذه الحدود وإدخال علم الأسلوب الأدبى فى بحوثهم؛ بل وضعه منها فى القلب والمركز (٥٠ : ٧٥) ولكن أستاذهم عند تناوله لمثل هذه المشاكل كان يعالجها فى سياقها اللغوى فحسب دون أن يتطرق إلى وظيفتها الجمالية، وذلك مثل تحليله لبعض أشكال المجاز ومدى اتصالها بالدال أو بالمدلول أو بهما معا، وقد انتهى إلى

أن بعض أنماط البلاغة الكلاسيكية ــ مثل الاستعارة والتشخيص وبعض أشكال المجاز المرسل ــ تعتمد على التداعيات الكامنة فى المدلولات ، وبعضها تعتمد على الدوال مثل الجناس وغيره ، كما أن هناك عمليات من التداعى لا ترتبط بالأشياء فحسب ، وإنما بالأشخاص التى تتكلم ، وبطريقة الكلام ، مما يجعلها تشير إلى المدلول فى نفس الوقت الذى تشير فيه إلى الدال أيضا وإلى علاقتهما معا .

وفى تحليله «لميكانيزم» التعبير يرى «بالى» أنه من الخطأ أن نتوقع من الإجراءات التعبيرية أن تقوم بوظيفتها بطريقة آلية ، تؤدى بالضرورة إلى نتائجها المؤثرة دون أن تلقى فى نشأتها ما يعوق نموها ، ودون أن يقف تأثيرها بعد تولدها عند مرحلة خاصة لا يتجاوزها .

فلكى تتجلى قوة التعبير لابد من تواطؤ الفكر العاطفى والإشارة التعبيرية المستجيبة لواقع نفسى يرضى ما تقتضيه الحساسية كى يمارس التعبير فعاليته ، وهى مجرد إمكانية قد تتحقق أو لا تتحقق ، فإذا كان الفكر المترجم خاليا من الإحساس مر بشكل عابر مستنفدا فعاليته . وهناك وهم آخر يجعلنا نتصور أن الإشارة التعبيرية يمكن أن تحتفظ بقوتها الاستشارية إلى أمد غير محدود ، لكن الأمر ليس كذلك . فثمة قاعدة معروفة فى علم النفس تشير إلى أن التكرار الآلى للتداعيات ينقص الانطباعات المترتبة عليها ، وتأثيرات اللغة ليست استثناء من هذه القاعدة ، فالإشارة التعبيرية عندما تنتقل من شخص إلى شخص آخر لا مفر أن تتراخى تدريجيا وتفقد طاقتها ، وحينئذ تقع فى حيز الإهمال غالبا ، أو تسيطر عليها النزعة الفكرية نتيجة لفقدانها قوتها التعبيرية واقتصارها على التصوير البسيط . ومن المعروف أنه فى أصل الإشارات العفوية التى حدد تاريخها يرقد دائما إما تعبير تصويرى أو ألفاظ مثيرة بعناصرها الموسيقية التى تتلاشى قوتها بفعل القوانين الصوتية ،

ولا ننسى أن هذه التغييرات إذا كانت تمسح التأثيرات الصوتية للكلمات فهى تحرف أيضا قوتها التعبيرية .

هذه هى عمليات التعبير؛ حيث تكمن فى قاعدتها جميع إبداعات اللغة الفردية ، ابتداء من الومضات العبقرية للشاعر حتى أبسط الملامح التجديدية التى تنبت فى حوار عادى ، وهى التى يعثر عليها بشكل مخفف وملطف فى مادة اللغة المستعملة ، والالتزام بدراسة اللغة المعبرة لكل الناس كقاعدة متينة لعلم الأسلوب لا يحول بيننا وبين الصعود فى مدراج الدراسة إلى أرقى مستوياتها كى ننصت إلى تمتمات العاطفة ذاتها ونفهم بشكل أفضل أكمل الصيغ المدهشة فى اللغة ذاتها (٣٢ : ١٥٣) .

ومن الوجهة التاريخية فإن مهمة علم الأسلوب محددة عند «بالى» بوضوح ، فعندما يدرس بالتأمل الداخلى العلاقات القائمة بين أشكال الفكر وصيغ التعبير عنه فإن الاعتبارات التاريخية لا يبقى لها أى مجال ولا يمكن الاعتداد بها ؛ فالذي يتحدث لغته لا يعيش فى الماضى ، بل فى الحاضر المباشر. من هنا فإن جميع التداعيات والإيحاءات التى تبتدع خلال الاستعمال الحى للغة الأم إنما هى توقيتية ثابتة ، فكلها تقوم فى حالة واحدة فريدة للغة ، وشبكة التداعيات اللغوية التى تكونها تعود إلى الظهور عمليا لدى جميع بقية المتكلمين بنفس المستوى ، من هنا فإن علم الأسلوب الداخلى وصفى بالضرورة ، وهو شكل من أشكال علم اللغة الثابتة ، وينبغى أن ينطبق على فترة محددة من تطورها ، دون أن يتطرق إلى المواد أو البراهين المتعلقة بفترات سابقة أو لاحقة ، وهو يتركز على الأنماط التعبيرية التى تستخدمها اللغة لترجمة دقائق الحياة وحركات الروح بإجراءات تعبيرية محددة .

ومعنى هذا أن «بالى» كـأحد أعمدة مدرسة «سوسيـور» يعتد بنظام اللغة وبالعوامل الروحية المتضمنة فيه، ويهتـم بوصف كيفية قيام اللغة بوظيفتها، رافضـا الاتجاه التـاريخى الذى سنـراه عند المدرسـة المثاليـة الألمانية، مـؤكدا بشكل حاسم الطابع الوصفى البحت لعلم الأسلوب، فما ينتمى إلى الماضى لا يؤثـر فيه، ما لم يترك هذا الماضـى بعض المعالم القـابلة للوصف مـاثلة فى الحاضر. ولأنـه فصـل الاهتمام «بـاللغـة» لا «بـالكـلام» ــ طبقـا لمصطلـح «سوسيور» ـ فقـد قصر وصفه على الجانب التوقيتى الثابـت مستبعدا الجانب التاريخى المتطور. هذا بالإضافة إلى أن منهجه لغوى بحت يعتمد على التضاد الفعال ويستخدم طريقة المقارنة إذ يقول: «هناك مبدأ مهم فى منهجنا هو أن نعمد عن طـريق التجريد إلى إقامـة بعض أشكال التعبير المثاليـة والعادية، وهى أشكال لا توجد بهذا الصفاء فى أية حالة من حالات اللغة، ولا تتحول عادة إلى وقائع ملموسة، وانطلاقا منها نلاحظ ما يلى:

١ـ الاتجاهات الدائمة للروح الإنسانية.

٢ـ الشروط العامة لتوصيل الفكر» (٢٤ : ٢٨).

وتتجمع عنده هذه الأحوال المتميزة للتعبير فى محورين أيضا هما:

١ـ المحور العقلى أو المنطقى الذى يستخدمه عالم اللغة كقاعدة تسمح له أولا بالمقارنة وبالتقاط التنويعات الدلالية والعاطفية.

٢ـ اللغة المشتركة، وهى القاعدة التى تسمح بوصف الخواص الاجتماعية للاستعمالات اللغوية.

هذان المحوران يمثـلان المعايير اللغوية التـى يمكن عن طريقهـا وصف الـوقائع وقيـاس مدى بعـدها أو قـربها منهما، اعتمادا على الاستعمال لا على القواعد النحوية فى ذاتها.

وعند إشارته لدراسة النصوص الأدبية ـ باعتبارها مصادر فحسب ـ يراعى عدم الخلط بين الملاحظات الأسلوبية، وهى التى تمثل عنده علم الأسلوب، وملاحظات وسائل الأسلوب المستعملة فى التحليل الأدبى؛ إذ إن هذا الخلط ربما يؤدى إلى الظن بأننا ندرس طبيعة وسائل التعبير، بينما يكون عملنا فى الحقيقة منصبا على استخدام مؤلف ما لهذه الوسائل، وفى هذا الصدد يقول «بالى» : عندما نختبر درجة توافق تعبير معين مع الإيقاع العام للعمل فإننا نمارس عندئذ علم الجمال الأدبى والنقدى لا علم الأسلوب.

وكل عنصر يخضع للدراسة ينبغى أن تتم مقارنته بغيره فى نطاق سلسلة من التقابلات المتدرجة؛ فالمترادف مثلا يقابل المشترك اللفظى، وربما تصاعدت هذه المقارنات حتى تصل إلى استشراف العلاقة مع نظام لغوى آخر، طالما استخدم «بالى» اللغة الألمانية لتحديد الوسائل الأسلوبية للفرنسية.

والتمييز الطريف الذى يقيمه بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ذو أهمية خاصة، ففى تقديره أن اللغة المكتوبة إنما هى دائما مظهر لحالات الذهن وأشكال التفكير التى لا تجد عادة تعبيرا عنها فى اللغة العادية، وسياق اللغة المكتوبة يختلف عن موقف الكلام؛ فاللغة المكتوبة محرومة من النبر المعبر وحركات الوجه واليد التمثيلية، هذا بالإضافة إلى أن الحوار يتضمن الموقف دائما بشكل طبيعى، بينما يجتهد الكاتب فى خلق هذا الموقف، وعلى هذا فإن القاعدة الأصيلة للبحث اللغوى تتمثل عند «بالى» فى المعايشة الخلاقة للكلام، وربما استنتج من ذلك أن على الناقد أن يسلك الطريق المضاد بالضرورة.

وقد تركزت بحوث «بالى» على الوسائل التعبيرية للغة الفرنسية؛ وخاصة فيما أسماه «التشويهات القصوى» التى مارسها كل من «راسين» و «موليير»

و«هوجو» ووضع بهذا أساس دراسات اللغة الأدبية وكيفية تحليلها تعبيريا ، بل إنه هو الذى دافع فى كتاباته الأخيرة عن حق علم الأسلوب الأدبى فى الوجود ، وناقش رأى «كروتشيه» بأنه ليس له ما يبرره ؛ اعتمادا على أن الخلق الفنى ينجم عن نوع من الحدس المركز الذى يند عن أى تحليل أسلوبى ، مما يجعل فن الشعر غير معقول على الإطلاق ؛ إذ يحاول أن يضع قواعد مسبقة لخلق هذا الحدس . ويعلق «بالى» على هذا الرأى قائلا : إن حجة «كروتشيه» خادعة ؛ لأنها تتهرب من حقيقة فادحة تتمثل فى ضرورة الفهم والإفهام ؛ فمما لا شك فيه أن الأعمال الأدبية تنبع عن الحدس والإلهام ، إلا أنهما ليسا عفويين مستعصيين دائما على التحليل ، والتعبير الناجم عنهما لا يمكن أن يكون بدوره حدسيا مباشرا غير قابل للتحليل ، فمن المستحيل ترجمة الفكر الخالص إلى كلمات ، وأشد اللغات عفوية وطبيعية تتدخل فيها صناعة القول بدرجات متفاوتة ، وعندئذ فأمامنا أحد خيارين بالنسبة للغة ؛ فهى إما أن تبتدع تعبيراتها من أعلى إلى أسفل ولا تتحدث إلا لنفسها ، وإما أن تستخدم الإجراءات التى يستخدمها الآخرون ، وعندئذ عليها أن تودع الحدس الصافى . ولما كانت اللغة فى الدرجة الأولى مؤسسة اجتماعية كان عليها أن تضحى بشىء من فكرها الخالص فى سبيل عمليات التواصل مع الآخرين . وكلما كانت التوافقات اللغوية للكاتب خاصة به وحده كلما أمكن الحديث عن أسلوب متميز؛ إلا أن الفرق يكمن دائما فى الدرجة لا فى الطبيعة (٨١ : ١١٢) وهناك أمر آخر، فقد اعتدنا تجاهل أن علم الأسلوب يلاحظ ما هو قائم ، لا ما هو بصدد التكوين ، والذى يستعصى على التحليل إنما هى عملية الخلق الفنى ، وهى غالبا ما تند عن فهم المبدع ذاته ، لكن العمل بعد تخلقه قابل دائما عند «بالى» للتحليل والدراسة ، وهذا ما يجعل علم الأسلوب الأدبى مشروعا فى تقديره ، بيد أن هذه المشروعية تتعزز

كلما خرجنا من العزلة التى يفرضها التراث البلاغى وربطنا الدراسات الأسلوبية بالجانب العاطفى فى لغة الكلام، وقد آن الأوان ــ على حد قوله ـ كى نكف عن اعتبار اللغة الأدبية شيئا ينبغي علاجه بمفرده؛ شيئا خلق من العدم؛ فاللغة الأدبية ـ قبل كل شىء ـ هى تحول خاص فى لغة الجميع؛ إلا أن البواعث الحيوية والاجتماعية فى لغة الكلام تصبح بواعث جمالية فى لغة الأدب، وحينئذ تنتمى إلى منطقة النقد وتاريخ الأدب (٢٣ : ٩٥).

والاحتكام إلى المقارنة والترجمة ـ كما سبق أن أشرنا ـ يمثل عند «بالى» أهم إجراء يبرز الملامح الأسلوبية فى لغة من اللغات؛ فالخاصية اللغوية قد لا تعنى المتحدث الذى يستخدمها كل يوم بطريقة عفوية؛ لكنها تدهش الملاحظ الذى يقارنها بغيرها من اللغات؛ خاصة إذا كان هذا الملاحظ أجنبيا، وعلى العكس من ذلك هناك خاصية قد تدهشنا فى لغتنا الأم دون أن يكون لها تأثير يذكر على المستمع أو القارئ الأجنبى. أما الحالة الثالثة والأخيرة فهى التى نجدها شائعة ودالة؛ وهى أن تحدث الخاصية فى متلقيها انطباعا قويا سواء كان من متحدثى اللغة أو الغرباء عنها. فاللغة الألمانية مثلا ـ طبقا «لبالى» ـ تنحو إلى التعبير عن تمثلات الروح المعقدة بطريقة تنقل كل تشابكاتها وتعقداتها؛ بينما تنحو الفرنسية إلى استخلاص الملمح الجوهرى حتى ولو ضحت بالباقى، وعند إجراء هذه الملاحظة ندرك شيئا أكثر من مجرد الصياغة؛ إذ نستوضح العلاقة بين طريقة التفكير وأسلوب التعبير، وهذا يعنى أننا نفترض ـ بحق أو بدون حق ـ أن الروح الألمانى يميل إلى التفاصيل ووقوع الأحداث؛ بينما يميل الفرنسيون إلى تحديد الإطار العام للأحداث وبلورتها فى صيغ واضحة بكلمات بسيطة. فإذا ما ذهبنا إلى أبعد من ذلك لنرى الجانب الاجتماعى فى هذه الظاهرة وجدنا أن الفرنسى عندما

ينحو إلى تسمية الأشياء بكلمات بسيطة إنما يستجيب ـ طبقا لتحليل «بالى» ـ لضرورة ناجمة عن سرعة الاتصال عن طريق اللغة الشفاهية، مما يعد فى نهاية الأمر محصلة للطابع الاجتماعى الغالب على الفرنسيين بالمقارنة مع جيرانهم الألمان (٢٣ : ٨٤).

ولما كانت دراسة الخواص الأسلوبية للغات القومية تهدف إلى وضع قوائم وصفية للخواص الأساسية للغة مقارنة بغيرها من اللغات فإن هذا يختلف عن محاولة التفسير التوليدى لهذه الخواص مما يؤدى إلى النظر فى سياقها التاريخى والعنصرى والاجتماعى، وهو ما عنيت به الدراسات اللغوية قبل «بالى» وتجمعت من محصلته عدة ملاحظات عامة عن خواص محددة لبعض اللغات، فكثيرا ما نوه العلماء بالعذوبة الصوتية والثراء المعجمى والمرونة النحوية للغة الإغريقية بالقياس إلى اللاتينية، وفى عصر النهضة نوهوا بهذه الخواص المتمثلة فى اللغة الفرنسية بالقياس إلى غيرها من اللغات الكلاسيكية، وقد تصور بعض الباحثين فى القرن الثامن عشر مراتب للغات ووزعها فى طبقات متميزة، ورأت المدرسة الرومانتيكية الألمانية فى اللغة الجهاز الخاص بالشعب ذاته، المعبر عن عبقرية الجنس، وهى نفس الفكرة التى استخدمتها المثالية الألمانية فيما بعد كما سنشرح فى موضعه من هذه الدراسة، كما أنها نفس الفكرة التى اعتمد عليها الأستاذ العقاد فى كتابه عن اللغة الشاعرة، وتبعه فيها بعض الدارسين العرب فى حديثهم عن عبقرية اللغة العربية وتفوقها على غيرها من اللغات فى وسائل التعبير، فهم يرون أن «اللغة العربية فى طليعة اللغات المعبرة بين لغات العالم الشرقية أو الغربية، فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربى من مادة ألفاظه ومفرداته فى أسلوب الواقع وأسلوب المجاز» (١١ : ٦٠ ـ ٦١) ولاشك أن هذا الإعجاب الشديد بالذات كان ضروريا لتأصيل روح الاعتزاز القومى

بالشخصيـة العربية فى مواجهـة قوى الغزو المادى والفكرى وتثبيـت الثقة فى النفس ، لكنه بعـد أن يستنفد هذا الغرض النبيل ضرورته يحتـاج إلى مراجعة علمية دقيقة بمنهج أسلوبى وصفى يميـل إلى الإفادة من الدراسات اللغوية المقارنـة ويعزف عن التعميم المفـرط فى إطلاق الأحكام والارتيـاح إلى النتائج المستعجلة السريعة .

وإذا كان علم الأسلوب عند مدرسة «بـالى» ينطلق من الأشكال اللغوية لتحديـد قيمة الأبنية بالنسبـة للدلالة فمـن الممكن وضع المسألـة فى الطرف الآخر؛ وهنـاك بعض الباحثين بـالفعل ينطلقون مـن المقولات الفكريـة كى يعددوا وسـائل التعبير عنها ، ويتميـز المنهج الأول بطـابعه الـدلالى والثانـى بطابعه المنطقى ، وتنسحب نتائج هذا التمييز على جميع مستويات البحث فى الأسلوب ، ومن هنـا فإن دراسة الكاتـب يمكن أن تمضى من لغتـه إلى فكره وشخصيته أو تـأخذ مسارا عكسيا ، كما يمكـن أن نبدأ من القصـة والصور التى ترسمها أى مـن الأدب ذاته ، أو من الأماكن والموضوعـات ورؤية العالم التى تتضمنها كما سنشرح فيما بعد .

وقد تنـاول المتأخرون من أتبـاع هذه المدرسة أسلوبيـة التراكيب الكبرى ، على أساس أنه إذا كان علم الأسلوب يدرس صيغ التعبير، والقيمة الأسلوبية للأصـوات والكلمات والصور والأبنية النحـوية فإن كـل هذا عندمـا يتجمع تتكـون منه فقـرات ومقاطـع ، وأجزاء وفصـول ، وأعمال قصصية ومسرحيـة وشعرية فى نهاية الأمر، وكل وسائل التركيب تكمن فى صلب القول ابتداء من أبسـط صيغة إلى أعقـد شكل أدبـى يعـد بدوره كيفيـة من كيفيـات التعبير وإجراء من إجراءات الخلق ، ولقد عنيت البلاغة اللاتينية بالإبداع والوضع ، وصنفتها وحددت قواعـد فن الكتابة ، كما عنيـت البلاغة العربيـة القديمة بأشكال التراكيب فى أبواب الفصل والـوصل والإيجاز والإطناب من ناحية ،

وفى تحليلها النقدى لهياكل القصائد والرسائل وترتيبها من ناحية أخرى ، وجاءت بحوث التركيب الحديثة لتكمل هذه المهمة على أسس علمية جديدة ، وهى مستوى ما فوق اللغة للقول المركب طبقا لأساليب التعبير الكلى ، وتدرس الإجراءات المختلفة المتصلة بكيفية الوصف والقص وأنواعها ، وكيفية تكوين المشاهد والصور والقول المباشر وغير المباشر ، والحوار والنجوى وغير ذلك مما يدخل فى تراكيب الأعمال الأدبية ، ولابد بعد ذلك من الاعتداد بالعمل فى جملته ودراسة الأشكال الثابتة والعناصر المتغيرة والأجناس التى يتمخض عنها تاريخ الأدب وعلم الجمال ومدى ما يتمثل فيها من قوى تعبيرية . وهى قوى تتجلى فى هذا المستوى الشامل باختيار وسائل التعبير بأقصى قدر من الحرية والمرونة ، ابتداء من عملية اختيار الجنس الأدبى ذاته من قصة أو مسرحية أو قصيدة لتوصيل تجربة ما بها يحدد قيمتها التعبيرية إلى اختبار كيفية تكوينها وتفاصيلها الدقيقة .

على أن مجال التعبير فى مستوى التركيب الأدبى يصبح هكذا شاسعا ، مما يؤدى لكثير من الخلط ، ويكفى للتدليل على ذلك أن نلقى نظرة سريعة على الفصل الذى يعقده مؤرخ الأسلوبية الكبير «هاتزفيلد» عن الأسلوب المتجاوز للغة (٥٣ : ٣١٢ ـ ٣٣٧) فيجعله يشمل البنية والتنظيم وتحديد الخواص والترتيب والقطع ، والجنس الأدبى والبواعث والكتابة ، والإبداع الأدبى وأسلوبه ، والإنسان والأسلوب ، ومجال النثر ومجال القص ومجال الشعر ، والرسالة الشعرية والشكل الجمالى ، والأصالة والتقليد ، والتطور والثورة ، والأبنية الرمزية والتنويعات والذوق والتفسير إلى غير ذلك من عشرات الموضوعات المتعددة المختلطة ، مما يدل على أن دراسة التعبير الكلى الشامل كفرع مستقل فى علم الأسلوب تعد أمرا بالغ الصعوبة وشديد التشتيت فى الوقت الراهن ؛ إذ لا تكاد تتجاوز فى حقيقة الأمر وسائل التعبير اللغوية حتى تقفز إلى مستويات الأبنية الأدبية المعقدة ومشاكلها المتشابكة ،

مما يؤدى إلى خلط القضايا ويجعل علم الأسلوب عند هذا المستوى يفقد الالتزام بموضوعه المحدد والقدرة على استخدام مناهجه الخاصة فى التحليل والدرس المنظم المتدرج . على أن هذه ليست أزمة خاصة بالمدرسة التعبيرية الفرنسية التى شرعها «بالى» ، وأراد لها فى بداية الأمر أن تكون لغوية بحتة تستبعد قضايا الأسلوب الأدبى ، ثم لم يلبث ـ كما رأينا فى آخر أعماله ـ أن يفسح مكانا متواضعا للدراسة الأسلوبية الأدبية ، غير أن هذا التيار قد قدر له أن يجرف ما عداه ، ولم تلبث هذه المدرسة الفرنسية أن انفتحت بعد مؤسسها على دراسات الأسلوب الأدبى ، فنجد عالما مثل «برونو» يشرف خلال ثلاثين عاما فى جامعة «السوربون» على مجموعة مهمة من الرسائل حول «اللغة والأسلوب» لدى مؤلف أدبى ما ، داعيا إلى علم أسلوب تطبيقى يهدف إلى جمع بيانات محدده عن اللغة الأدبية اعتمادا على مبادئ «بالى» ذاتها .

ثم يأتى «كريسو» ليتخذ موقفا عكسيًّا تماما من أستاذه ؛ فيرى أن العمل الأدبى هو مجال علم الأسلوب الممتاز؛ إذ إن اختباره للعناصر الأسلوبية يتم بدقة إرادية واعية ، وينقد مبررات عزل الأدب عن علم الأسلوب ؛ فالعمل الأدبى إنما هو شكل من أشكال التواصل أيضا ، والعناصر الجمالية فيه مردها إلى رغبة المؤلف فى جذب القارئ وإمتاعه ، والأدب يتيح لعلم الأسلوب مادة ضرورية لإحصاءاته وإجراءاته التجريبية ، كما أن الدراسة الأسلوبية تقدم بيانات دقيقة مقنعة عن العمل الأدبى ، وإن كان هدفها الأخير يتجاوز دراسة أفراد معينين ؛ إذ يتركز على تحديد القوانين العامة التى تحكم اختيار التعبير فى إطار لغة محددة ، والعلاقة بين التعبير والتفكير فى هذه اللغة (٩٠ : ١٨) .

وحسبنا هذا العرض الموجز للتيار الأول من علم الأسلوب الذى ابتدع

«بـالى» مصطلحه وأســس نظـريته طبقـا لمقولات رائد الـدراسـات اللغويـة الحديثة «سوسيور» ولعلنا قد استبصرنا المنطلق الرئيسى فيه ؛ وهو البحث عن مكامن القوة التعبيرية فى اللغة على جميع مستوياتها ، وتحليل علاقاتها بالفكر وبالشخصيـة الجماعية ؛ بدراسة أهـم العناصر التعبيرية ودورهـا فى تشكيل النظام العام بعلاقاته الداخلية من ناحية ، ومقارنته بالنظم الخارجية الأخرى من نـاحية أخـرى . وإذا كان قد أصر على ربـط هذه الـدراسات بـالمستوى اللغوى التوقيتى الثابت ، ذى الطبيعة الشـاملة لكل المتحدثين باللغة فى فترة محددة ، مما انتهـى به إلى تأسيـس «علـم أسلوب اللغة» فـإنه قد أصّـل ـ فيما أصّل ـ مبدءا خطيرا مـا زلنا فى أشد الحاجة إلى تذكره عند معـالجتنا لمثل هذه البحوث ، وهو أن دراسة اللغة فى ذاتها لا تعـد من علم الأسلوب فى شىء ، ما لم تنطلق من منظور خاص بها ؛ هذا المنظور تبلور عند «بالى» ـ كما رأينا فى الصحفات السـابقة ــ فى اختبار درجة القـوة التعبيرية وارتبـاطها بـالجانب العاطفـى الشعورى فى اللغة ، وقد حـرص على أن يتم هذا الاختبـار بشكل منتظم على مستـوى الصوتيـات والمعجم والنحـو والدلالـة وقضايـا المجاز ، فوضع بذلك أعمدة علم الأسلوب التعبيرى نظريا ، وحدد كيفية تطبيقه على اللغة الفرنسية بصفة خاصة ، وأتاح الفرصة لحوارييه وأتباعه كى ينهجوا على إثـره بتأصيـل «علـم الأسلـوب التعبيرى الأدبى» مفيـديـن مـن مقولاتـه ، وموسعين من دائرتها ، بمحـاولة إخضاع العناصر الجماليـة للتحليل اللغوى أيضا ، اعتمادا على بعض المنـاهج النفسية البنيوية ، كما سنرى عنـدما نتقدم فى دراسة الإجراءات الأسلوبية .

وبالرغم من الصعوبات الأولية التـى قد نتعرض لها إذا حاولنا تطبيق هذا المنهج التعبيرى على اللغة العـربية ، فالعناصر الكتابية فيهـا أقوى بكثير من العناصر الكلامية ، والجانب التراثى لها أشد ضغطا وأكثر فعالية من الجانب العفوى ، إلا أننـا بحاجة حقيقية لإعـادة النظر فى جملة القيم التعبيريـة للغة

العربيـة ، مفيدين من التحليـلات اللغوية والبـلاغية القديمة ، فهما ثـروتنا المطمورة ، ومتعقبين ما طرأ على هذه القيم من تحولات من صنع وضروروات التطور حتـى انتهت إلى ما هـى عليه الآن ، مما يدفعنـا للمزاوجة مبـدئيا بين المنهج الـوصفى والتاريخى ، مع الاحتفـاظ بمستويات كـل منهما ، وتكييف المقولات اللغـوية الحديثـة لنتمكن من احتضـان مادتنـا العربيـة واستجلاء كيفية قيامها بوظائفها التعبيرية ومهامها الأسلوبية .

□ □ □

المثالية الألمانية والتقاط الحدس

قبل أن يظهر أول كتاب وضعه «بالى» عن علم الأسلوب، نشر الفيلسوف الإيطالى الكبير «بينديتو كروتشيه» (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) كتابا بعنوان «علم الجمال كعلم للتعبير واللغة العامة»، وفيه يسند إلى الفلسفة مهمة القرار المعرفى المتصل بتحديد فروع العلم التى ينتمى إليها كل واحد من هذه العلوم الخاصة، ويلفت انتباه علماء اللغة إلى أنه كلما قمنا بتحليل قطاع من التعبير وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة جمالية؛ فاللغة نفسها فى جميع مظاهرها إنما هى تعبير خالص، ومن ثم فهى علم جمالى، وهى أصوات منظمة مهيأة من أجل التعبير. وهذا التصور للغة إنما هو تصور أسلوبى، إذ إن الشكل العادى للتعبير عند «كروتشيه» دائما خيالى موسيقى شعرى بقدر ما هو تعبيرى. ولا يتمثل هذا أبدا فى الكلمة كوحدة لغوية، ولا فى المقطع كجزء من هذه الوحدة؛ فهو يرى «أن الحدود الفاصلة بين المقاطع والكلمات متعسفة تماما، فهى تتميز بشكل أو بآخر خلال الاستعمال التجريبى، لكن كلام الإنسان الفطرى أو غير المثقف إنما هو عملية متواصلة، دون أى وعى بتقسيم التعبيرات إلى كلمات ومقاطع، وهى ـ فى ظنه ـ وحدات خيالية من صنع المدارس فحسب، ولا يمكن إقامة قانون لغوى على أساس هذه الوحدات . . أليست قواعد الكلام فى نهاية الأمر هى نفس قواعد الأسلوب؟» (٣٨: ٣٥).

ولاشك أن علماء اللغة اليوم يتفقون على أن «كروتشيـه» كان مخطئا عندما تصور بحماس أن تحديـد الوحدات اللغويـة أمر تحكمى وهمى خـارج نطاق اللغة ذاتها ، وإن كـانوا من ناحيـة أخرى يرون أن طـرح التساؤل الأخير بهذا الشكل لم يكـن يخلو من صواب (٤٤ : ٢٤)؛ إذ إن التعبير عنـده يتمثل فى الجملة أو شبهها مثل أسلوب التعجب والاستفهام ، وبالتالى فهو أساسا قول شعرى ؛ أى أن اللغة مـن ناحية المبدأ فن يصل إلى ذروتـه فى العمل الأدبى ، حيث لا ينفصـل المحتوى الـداخلى والشكل الخارجى ، بـل يكونـان وحدة حميمة لا تنفصـم عراهـا ، فالعزل الخارجـى للعناصر البـلاغية عـن الجانب النفسى الذى يكمن وراءها لا يؤدى إلا إلى تحريف قيمها الأسلوبية .

فاللغة تمثل عند «كروتشيه» مقولة تعتمد على نظام الخلق الشخصى ، أى أنها طاقة وليست مخزنا لأسلحة مصنعة ولا مجرد معجم ؛ أو على حد تعبيره ؛ «ليست اللغة مقبرة لأجسـاد ثاوية محنطة» ، والـوحدة اللغوية الحقيقيـة هى الشكل الداخلى لبعض أجزاء القول ، وعلى الباحث اللغوى الجمالى الناقد أن يواجه هذا الشكل الداخلى لتوضيح مداه فى بنيته ومعناه .

ولقـد كـان لنظـريـة «كـروتشيـه» الجماليـة تـأثير طـاغ على علماء اللغـة الإيطاليين ، ولكـن ما يعنينا الآن إنما هو تـأثيرها المستفز على المدرسة المثـالية الألمانية التى تـزعمها «كارل فوسلير» (١٨٧٢ ـــ ١٩٤٩)؛ إذ شرع يدرس فى كتاباته الأولى «أصـول الوضعية والمثالية فى علم اللغـة» فى بحثه المنشور بهذا العنـوان عـام ١٩٠٤ والمهـدى إلى «كروتشيـه» ، ويحرص فيـه على تعـريـف الوضعيـة والمثاليـة باعتبـارهما منهجين ، لا مذهبين فلسفيين مختلفين ؛ وإن كان يميز بين الوضعية الميتافيزيقية وغير الميتافيزيقية . أما وجهة النظر المثالية فهى تحاول ـ كما يقـول ـ أن تطبق قوانا الحدسيـة على مجال البحث التاريخى الموضوعى بشكـل صحيح ، وعلم اللغة لـديه من فروع المواد التـاريخية التى

ينبغى أن تعتمد على موهبة الحدس. فإذا كانت المدرسة الوضعية تنحو الوصف الدقيق للمشاكل المحددة، وتحاول بشكل خاص معرفة الما المنظور إليها كقيمة فى حد ذاتها، ووصف أسباب العمليات المتصا بالظواهر، أو ترفض التعرض لها إن لم تهتد إلى أسبابها، فإن اتخاذ المنظ المثالى يؤدى إلى تغير جذرى فى هذا الموقف.

فالوضعيون قد قاموا بتصنيف المادة اللغوية بشكل تشريحى تصاعد ينتقل من الصوتيات إلى الصرف والنحو والدلالة، ورأوا أن علم الأسلوب وهو الذى يتناول الاختيارات المحددة بالبواعث الجمالية - ينبغى أن يوضع منطقة دراسة تاريخ الأدب ونقده، لا فى مجال البحث اللغوى، أما «فوسلر المثالى فهو يتخذ موقفا مضادا لذلك؛ حيث يولى علم الأسلوب أهمية كبر باعتباره العلم الوحيد الجدير بأن يقدم شروحا حقيقية للظواهر التى يصف علم اللغة، وهو - كمثالى - يرضى بالتصنيف الجمالى العام عندما يجعل الل معادلة للتعبير الروحى، «فتاريخ التطور اللغوى يمكن أن يكون تاري الأشكال الروحية للتعبير؛ أى تاريخ الفن بأوسع معانى الكلمة» (٨١ ١١٢).

ويعتمد منهج «فوسلر» على «إعادة التكوين الواعى للعملية الداخل التى جعلت من الممكن تخلق العمل الفنى، وأعطت تماسكا خاصا للوقا الفوضوية المتجمعة»، على أن إعادة هذا التكوين تتم فى لحظتين أو مرحلت مختلفتين، تحدث خلالها جميع الظواهر اللغوية:

١- لحظة التقدم المطلق؛ أى مرحلة الإبداع الفردى الحر.

٢- لحظة التقدم النسبى؛ أى مرحلة التنمية المضبوطة للإبداع الجمالى باعتبارها عملية شرطية حيوية.

فاتجاه هذا المنهج إذن يأخذ طابعا تاريخيا متطورا، بعكس الاتجاه الثاب

الوصفى لدى المدرسة الفرنسية ، وينبغى الاعتداد هنا بالوسائل الأدبية الفردية ، سواء كانت قصيدة أو قصة ، ومعالجتها على نفس مستوى النظم اللغوية الكاملة ، وإن كان التدرج الطبيعى يقتضى الانتقال من العمل الفنى الفردى حتى نصل إلى المستوى الأعلى للغة كعملية ثقافية شاملة .

وقد كتب «فوسلير» لصديقه «كروتشيه» يعده «بتقديم تحليل جمالى خالص ، يبحث عن العلاقة بين الإيقاع والقافية والأسلوب» ، فأجابه بأن «الإيقاع والقافية هما أيضا من الأسلوب» ، وكان بوسع «فوسلير» أن يعثر على نفس هذه الفكرة بالتفصيل فى كتاب «كروتشيه» عن علم الجمال ، بالإضافة إلى أفكار موحية أخرى مثل قوله : « . . من ذا يستطيع على الإطلاق أن يميز ـ بالرغم من كل الجهود ـ بين اللغة والأسلوب؟ إن اللغة فى أصلها كانت إبداعا روحيا . . والتعبير ما هو إلا الواقعة الجمالية ذاتها . . ولعل من نافلة القول الآن البرهنة على أن اللغة إنما هى تعبير» ، ومن هنا نبتت عند «فوسلير» فكرة أخرى جوهرية وهى أن علم الأسلوب يمثل المجال اللغوى كإبداع ؛ بينما يمثل علم اللغة المجال اللغوى كتطور وتاريخ ، وكان هذا هو مدخل «فوسلير» لتقديم إضافته الرئيسية إلى علم الأسلوب ، على أساس تصور الأسلوب كمصب لجميع الوسائل التعبيرية والجمالية معا (٥٢ : ١٣) ويقدم «فوسلير» هذا التصور فى مشهد متميز بقوله : «إن من يستخدم المقولات النفسية فى دراسته اللغوية كمن يمشى على حرف جبل فاصل بين ماءين : فنظره يقع من ناحية على الوديان والمصادر المتعلقة بالإشارات النفسية للمتحدثين الفرديين ، ويلمح من ناحية أخرى الأنهار الجارية ونظم تطور اللغة ، وينحدر السفح الأول إلى السهول الفردية والشخصية للغة ؛ إلى مجالات علم الأسلوب وتاريخ الأدب ، أما السفح الآخر فإلى مناطق الجماعات والقرابات اللغوية ؛ إلى ميادين النحو التاريخى المقارن» (٨٦ : ٥٠) .

وهو يرى أن اللغة باعتبارها مجموعة من الصيغ تتخالف بالضرورة مع الصيغ الأخرى، أما باعتبارها متراكبات دلالية فإن المضمون الأكبر يشمل الأصغر؛ أى أنها تتداخل حينئذ. والعمل اللغوى الحقيقى يبرهن لنا من وجهة النظر الشكلية على الجانب الفردى الخاص المتميز، ومن وجهة نظر المضمون على الطابع المتشابك الموسع العالمى؛ فبهذا تتحد الفردية المتخالفة مع العالمية المتوافقة، هذا هو النموذج المثالى للفكر اللغوى، وهو فى نفس الوقت النموذج المثالى للشاعر والرسام والموسيقى وأى فنان آخر، فالفكر اللغوى فى جوهره فكر شعرى، والحقيقة اللغوية إنما هى حقيقة فنية؛ فهى جمال مفعم بالدلالة، وكل منا عندما يبدع صيغا لغوية فهو شاعر أو فنان على قدره، حتى وإن كان معظمنا لا يتجاوزون الحدود الدنيا لصغار الفنانين المحرومين من الأصالة؛ مما يجعل اختبار مدى ما يتوافر لدى كل منا من شعر أو فن أمرا يستحق العناء (٨٦ : ٣٦).

أما مبادئ اللغة فهى فى خدمة النحو العملى؛ كما أنها لابد أن تكون فى خدمة الفن و «تكنيك» الجمال اللغوى، وينبغى أن تستمد سلطتها ـ لا من المشكلات المتعلقة بالاستخدام الصحيح للغة فحسب ـ بل من الكفاية الفنية والذوق اللغوى وتطوره لدى أصحاب الأساليب. وقد يفهم من الذوق ما يتصل بهذه الكفاية الفنية عندما تتوجه إلى التقليد والاختيار وإعادة الصياغة، لا إلى الإبداع والخلق الحر؛ فالذوق قابل ومحتاج للتربية، أما العبقرية المبدعة فهى لا تقبل التربية عند «فوسلير» بقدر ما تنتج أعمالا أصيلة فذة، وعلى هذا فإن الذوق والعبقرية لدى الشخص الحى ذى الكفاية الفنية المنتجة متشابكان ومتلازمان، والتقليد والأصالة؛ والعمل المتواضع والفريد قد يختلطان، وعلى النقد تقع مهمة الفصل والتمييز. فالأعمال الشامخة فى الفن اللغوى، وهى التى تشغل تاريخ الأدب، إنما هى أعمال خلاقة، ولا يمكن شرح ما فيها من أصالة وقيم جمالية على ضوء ذوق

عصرها، بل لابد من تفسيرها انطلاقا من العبقرية المبدعة ذاتها. (٨٧ : ٣٧).

ويحلل «فوسلير» حالات التخالف والتوافق بين التفكير والتعبير فى بحثه عن القيم الجمالية للأسلوب؛ على أساس أن ما يحدد النوعية الجمالية المكونة للغة، وما يمثل العناصر الجذرية للقول الأدبى إنما هى بواعث فردية، «فنحن نقبل علم اللغة كما نوده؛ إذ يتكون من مبادئ مثالية وجمالية، ولنتذكر أن كل تعبير منطوق ينبغى أن يشرح على أنه إبداع فردى حر للشخص الذى ينطق به» (٦٧ : ١٢٥) وترتكز الحالات النمطية للتخالف بين المقولات النفسية للفكر، والمقولات اللغوية للتعبير، على أساس متشائم يتمثل فى العجز عن التنفيذ، ويرجع هذا العجز بدوره إلى أحد الأسباب التالية:

١ـ جهل الفرد بقواعد اللغة ونحوها.

٢ـ عدم إدراكه الواضح الدقيق لروحه.

٣ـ عدم نضج اللغة المشتركة ذاتها، واستحصاد وسائلها، مما يؤدى إلى عجزها عن تحمل عبء التفكير الفردى.

٤ـ قصور اللغة نفسها، فى وحدتها الشكلية وصلابتها التعبيرية، قصورا مزمنا لا برء منه ولا أمل فى نضجه.

فالعجز يكمن دائما فى إحدى ناحيتين: إما فى الفرد وقدراته على السيطرة النحوية واللغوية، واستيضاح رغباته بذاته، وإما فى اللغة وإمكاناتها، مما يؤدى أحيانا إلى العدوان عليها وانتهاك حدودها. فالتخالف بين ما يعقله الكاتب أو المتحدث نفسيا وما يعبر عنه لغويا ينجم عن العجز، إلا أنه كثيرا ما يتميز بجاذبية خاصة؛ فقد يؤثر على المستمع أو القارئ بطرافته وسذاجته

فيبتسم ملتذا به ، وقد يثير غيظه وألمه فى حالات أخرى ، ومهما كان تأثيره إلا أنه غير مقصود على أية حال ، ولو استخدم بنجاح عند الطفل أو الممثل الهزلى لكان هذا بمحض الصدفة .

بيد أن هناك حالات أخرى يؤدى فيها التخالف إلى إنتاج قيم فنية ؛ طالما كان ملمحا أصيلا ؛ لأن الفن يتسع لإبداعات كل روح خلاق ، بينما لا يستقر فى النحو سوى ما تتقبله الجماعة ، وكيف لا تستفيد المؤشرات الفنية من هذه التجارب على تحرقها وتمرسها فى الوصول المقصود إلى ذلك النجاح؟ ففى أعقاب التأثيرات العفوية الساذجة لا يلبث أن تأتى على الفور التأثيرات الفنية المحسوبة . ويتم عندئذ اختبار جميع أنواع اضطرابات التركيب العادى المألوف ؛ من حذف وإضمار وقلب وإبهام وغيرها ؛ على ضوء البلاغة وما توصى به كتب فن الكتابة والشعر ، وهى تنحو فى جملتها إلى اكتشاف القيم الفنية الكامنة فى بعض ألوان التخالف بين التفكير والتعبير فى مستواها المألوف ، فيتحول ما كان يبدو فى ظاهره خطأ أو عجزا إلى قيمة أصح ووسيلة فنية أبقى .

وقد يستخلص مما سبق أنه كى نظفر بالسيطرة الفنية على اللغة ، والأستاذية فى الأسلوب ، فإننا نحتاج ـ طبقا لمبادئ «فوسلير» ـ إلى تطابق وثيق بين المقولات النحوية والنفسية ؛ أى إلى أن يكون الاستعمال العام للغة واضحا وثابتا ومحددا ، حتى تتضح لدى كل متكلم ملامحه التعبيرية الشخصية فى أشكال مفهومة . وفى العصور الوسطى كانت اللغات الشعبية ـ لدى الأوروبيين ـ لا تكاد تسمح بالأساليب الشخصية ؛ إذ لم تكن لها قواعد ذات صلاحية عامة بعد ؛ أما فى عصر الكلاسيكية الجديدة مثلا فقد كان نضج القواعد النحوية ووضوحها هو الذى يتيح الفرصة لكبار الكتاب لتكوين أساليبهم الروحية المصقولة الجيدة ؛ فلا يمكن لغويا تحديد

الأسلوب من وجهة النظر الفنية والنفسية والوصول إلى طبيعته وقيمته الخاصة ما لم نعرف مقدما ما يستخدم بصفة عامة وما هو شائع لدى كل المتحدثين ، وما هى العناصر التى لا غنى عنها فى التعبير. (٨٦ : ٦٧) ولعل هذا المبدأ هو أصل فكرة الاعتداد بالأسلوب كانحراف عن قاعدة عامة ينبغى تحديدها أولا التى لاقت رواجا هائلا فى الدراسات الأسلوبية فيما بعد ، كما سنشرحه فى حينه عند التعرض لمفهوم الأسلوب وامتداداته .

أما التوافق بين الفكر والعبارة فإن «فوسلير» يعزوه دائما إلى أحد نموذجين : الرياضى أو الفنى ، ويرى أن التطابق بين اللغة والعقل إنما هو القانون الطبيعى ؛ ما دمنا نستطيع شرح حالات التخالف باعتبارها خطأ أو عجزا أو عرضا مرضيا . لكن هذا التوافق ليس مثاليا ولا نموذجيا بقدر ما يحتاج الفن اللغوى المرهف لبعض التخالف أو التوتر بين المقولات النفسية والنحوية ، كى يعثر على الشروط اللازمة لفعاليته وتقدمه عن صيغ التعبير العادية .

فالتوافق التام إذن ـ دون أية مخالفات ـ يمكن اعتباره مثالا بعيد المنال ، يتجاوز أطرا للغات التاريخية المعروفة ؛ إذ ليس هناك نحو مطلق ، ولا فن لغوى مطلق ، جديرين بأن يبلغا هذا الهدف . والحل النهائى الذى يؤدى إلى التعبير العام الحقيقى غير المشروط لا يمكن أن يتحقق سوى فى الرياضة ؛ إذ نستطيع هنا فحسب تمثيل القيمة العددية الوحيدة بصيغ رقمية متساوية لا حصر لها ، فالمائة هى ٥٠ + ٥٠و٤×٢٥و ٧٠٠ - ٦٠٠ وغير ذلك ، وكل عبارة من هذه العبارات تطابق حتما فكرة عقلية دقيقة لا تقبل الخلط عن المائة . فالتعبير الرياضى يتفوق هكذا على التعبير اللغوى ويمكن أن يتحرر من جميع الكلمات ويكتفى بمجرد الرموز والمعادلات . وقد كان «ديكارت» أول من رأى فى الرياضة فكرا ناجما عن اللغة ومتفوقا عليها فى الوقت نفسه .

كما أن الحل النهائى الآخر؛ لصالح الإشارة العقلية النفسية، الفريد فى نوعه، والذى يستخلص تعبيره من ذاته، ولا يتحقق إلا بأبعد من اللغة، فهو الذى يتصل بالخيال، فالفنان ذو الخيال الخصب المكثف هو الوحيد الذى تتوافر له الكفاية لخلق التعبير الذى يترجم أصالة الإشارة النفسية دون أن يزيفها؛ لهذا فهو يخرج عند الضرورة على جماعته اللغوية، ويمر من تحت أو من فوق الكلمات، ويستطيع عبر الظلال والإيقاعات والألوان والخطوط والصور، والإيحاءات والرقصات، أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه باللغة العادية، فعن طريق هذا التفكير الخيالى، غير الرياضى، تتحقق الطاقة الإبداعية للغة، ويتم القضاء عليها وتجاوزها. (٨٦ : ٨٢).

ويلاحظ الدارسون أن «فوسلير» قد حاول فى كتاباته الأخيرة توسيع مفهوم المستويات اللغوية والنماذج التوليدية، وسيطرت عليه فكرة ملحة عن مقتضيات العملية الداخلية التى تتحكم فى التعبير بجميع درجاته، وخاصة ما يتصل بالمستوى القومى، مما أدى إلى تبلور نظريته فى إخضاع الإمكانات التعبيرية لأية لغة بالروح القومى المسيطر على المتحدثين بها؛ مما يجعل دراسة هذه الإمكانات - بالنظر إلى استعمالها، لا بشكل تجريدى - هى دراسة الأسلوب القومى.

وهكذا فإن كل لغة لها قوتها وموهبتها ومزاجها وإرادتها الخلاقة، المماثلة للإرادة الخلاقة للشاعر. ومن هنا عنى «فوسلير» بأن يدرس بطريقة منظمة مجموعة خواص اللغة كانعكاس لعقلية الجماعة وتاريخها، فبحث كيفية انعكاس الحضارة الفرنسية وعبقرية الشعب الفرنسى فى لغته، وبينما يرى اللغويون الوضعيون مثلا أن نظام الجملة الثابت من فعل وفاعل وموضوع إنما هو نتيجة لاختفاء حالات الإعراب فى الفرنسية يرى «فوسلير» أن أصل ذلك يكمن فى عبقرية اللغة وعشق الفرنسيين للمنطق والنظام؛ إذ إن كل واقعة

لغوية تعكس موقفا خاصًا للشعب بالنظر إلى لغته، ويتم شرحها بأحداث التاريخ والمؤسسات والعادات وتطورها «وكانت الخاصية المميزة للعبقرية الفرنسية فى العصر البدائى هى التوافق الوثيق بين الطابع القومى والشعور الدينى، وقد وجد هذا التوافق تعبيرا رائعا عنه فى «أناشيد رولدان» كما أن هناك توافقا تاما بين نبر الكلمة ونبر الجملة، بين النحو والصوتيات، بين بنية الإيقاع وجملة الأفكار، هذه الوحدة الأساسية هى التى تجعلنا نعثر على سر التغييرات التى عانتها اللغة فى تلك الفترة» (٨٧ : ١١٦).

وقد حظيت فكرة الدراسة النفسية للغات القومية باهتمام بالغ خلال النصف الأول من القرن الحالى، كما رأينا من قبل عند «بالى» أيضا، إلا أنه سرعان ما أثيرت الشكوك تجاه موضوعية هذه الدراسات، فلوحظ عليها أنها تتميز بطابع ذاتى واضح، إذ يتم تصور الخاصية ثم تجرى البحوث لإثباتها، مما لا يخلو من أحكام مسبقة ونزعات عنصرية. ومن الصعب تفسير ظواهر منعزلة فى نظام يخضع كل عنصر فيه لعلاقات معقدة، وعلم نفس اللغة لا يمكن أن يقدم إلا على أساس التحليل المقارن الدقيق لمجموع الوسائل التعبيرية. فخواص الوضوح والمنطقية والتجريد مثلا مرتبطة بعوامل التطور المتشابكة مما لا يجعلها خاضعة فحسب لروح الأمة، ويجعل معظم الصيغ والأبنية والأشكال فى حقيقة الأمر مجرد حوادث تفيدنا فى معرفة «حياة اللغة» لا فى معرفة «عبقرية الشعوب».

بالإضافة إلى أن هذه الفكرة لا تثبت فى ظل المبادئ اللغوية البنيوية والوظيفية، فالأصوات والمفردات والصور تمثل أضعف أجزاء اللغة، بينما يحتفظ النظام الصرفى والنحوى بكيانه بالرغم من الهجرات والغزوات، مما يجعله أشد مستويات اللغة صلابة واستعصاء على التغيير. ولقد استنكر كثير من الباحثين غلو هذه النزعة للاعتداد بالعبقريات القومية، وشطط علم

نفس اللغة فى ربطه بين الوقائع اللغوية والفكـرية دون دلائل برهانية كافية ، لكن يظـل من المشروع علميا الاهتمام بعلم نفـس اللغة بقدر مـا يضيف إلى معارفنا من معلومات لا تعتمد على تحليل التأثيرات الدلالية أساسا ، بل على الهياكل اللغويـة الكبرى التى تقوم بتحديد وظائف الفكـر ، وكيفية معالجتها لمقولاتـه الرئيسيـة ، فتدرس مثلا كيفيـة التعبير عن الـزمان والمكـان والجوهر والوجود وغيرها بطريقة مقارنة دقيقـة تسمح باستجلاء أصالة اللغة وقدراتها التعبيريـة (٥٠ : ١٠٢) ومن هـذا القبيل الفصـل الـذى خصصه الأستـاذ العقاد مثـلا فى دراسته عـن اللغة الشـاعرة والخاص بـالتعبير عن الـزمان فى اللغة العـربية ، لـولا نزعته الـدفاعية ، ورغبتـه فى إثبات التفـوق المطلق دون استقصاء للحالات .

ومع أن «فـوسلير» قد تحمـس لدراسة الجانـب الروحى للغـة بعد قـراءته «لكروتشيه» فأخذ عنه الاعتـداد بالعنصر الجمالى باعتباره الشىء الجوهرى فى ظـاهرة اللغـة الإنسانيـة ، إلا أن فكـره الفلسفى فى جملتـه ؛ كنظام منطقـى ومجموعة من القيم المتشابكة ليس نتيجـة متوقعة مبنية على موقف «كروتشيه» الجمالى ؛ فهذا الأخير كـان لا يهتم حيال اللغـة إلا بحدس الـروح المستقل ، وبالفعل الجمالى والأصالة الفردية ذات الطابع الحر ، أما ما عدا ذلك فليست له مكانة فلسفية عنده ؛ فلا تاريـخ اللغات ولا عملياتها التجريبية تمثل لديه شيئا ذا قيمة ، فالعنصر الجمالى عند «كروتشيه» ليس ذروة السلـم فى قيم اللغة فحسب ، بل هو القيمة الوحيدة . وكـان هذا التصور الفلسفى محكوما عليه بالعقـم الحتمى من وجهـة النظر العلمية ؛ فـأية محاولة للتركيـز على اللغة فى لحظـاتها الفرديـة الأصليـة كخلق روحـى لابـد أن تقضـى على علوم اللغـة العادية ؛ إذ إن الفعل الحدسـى فى تفرده وحريته المطلقة يند عـن أية معالجة مشروطة بملابسات المعرفة العلمية ، ويظـل بمنأى عن هذه اللغات القائمة كوحدات وظيفية فاعلة خلال التاريخ .

وقد تقدم «فوسلير» فى كتاباته المبكرة فى بداية القرن كما أشرنا بعرض الحل الذى ينقذ علم اللغة من هذا العقم المحتوم، فجعل مجال دراسته شخص المتكلم باللغة؛ حيث يتجلى الفعل الجمالى الخلاق إلى جانب الأفعال المعنوية والروحية الأخرى فى وحدة حميمة، وبهذا التركيز على شخص المتكلم استطاع أن يدرك برؤية عميقة ظاهرة اللغة كبنية متحركة متعددة الجوانب. وهو تصور يضفى على جميع تأملاته الفلسفية للغة تماسكا واضحا مهما تشعبت به الموضوعات، واتخذت فى بعض الأحوال محاور ثنائية تتبادل الفعالية، مثل الروح والثقافة، والفرد والمجتمع، والخلق والتطور، والأسلوب والنحو والشعر، والتواصل الاجتماعى. وقد استطاع «فوسلير» بفضل قدراته الفكرية والفنية أن يبرز دور الخيال فى ظواهر الخلق اللغوى، فيدفع من قدر الشق الأول فى جميع الثنائيات المذكورة، ويخفض من أهمية الشق الآخر، فى جدلية يمكن أن تتلخص فى الحياة والموت نفسها (٢٠ : ١٢).

ونتيجة لهجرة خلفه الكبير «ليو سبتسر» (١٨٨٧ - ١٩٦٠) إلى الولايات المتحدة الأمريكية قبيل الحرب العالمية الثانية، ولشخصيته القوية، ولثراء إنتاجه النظرى والتطبيقى المنشور فى الدوريات الأمريكية، فإنه قد اشتهر أكثر من رفيقه وأستاذه «فوسلير»، مما يجعل من الصعب تحديد ما يدين له به، فتطور فكرهما يوشك أن يكون متوازيا لا متداخلا. إلا أنه يمكن القول بأنهما من علماء اللغات الرومانية، الذين ينتمون لنفس المدرسة الأسلوبية، وإن كان «فوسلير» يتعرض لقضايا فلسفية عامة موسعة كما رأينا، بينما يعالج «سبتسر» مشاكل أسلوبية محددة، متعلقة ببعض مجموعات الحقول الدلالية، وتاريخ الكلمات، والبحوث المنصبة على دراسة الأسلوب الفردى، وربما كان «فوسلير» أكثر عمقا من الوجهة الفلسفية؛ إلا أن «سبتسر» كان يتميز بعقلية لامعة ومنهج واضح. ويتفق الباحثان على أنه لا يمكن الفصل بين الدراسة الأدبية واللغوية؛ إلا أن «فوسلير» يرى أن تحليل

النصوص الأدبية يتبع التأملات اللغوية العامة، بينما يولى «سبتسر» عناية كبرى لدراسة الأعمال الأدبية فى بنيتها ودلالتها الخالصة، بل يقصر على ذلك كل جهده وخاصة فى سنواته الأخيرة (٨١ : ١٨).

ولنتابع منذ البداية «سبتسر» وهو يحكى تجربته فى تكوين مذهبه الأسلوبى؛ إذ يقول عن المناخ الفكرى الذى صاحب محاولته فى إقامة جسر صلب بين علم اللغة والأدب بمنهجه الأسلوبى: «لقد قررت أن أعرض عليكم تجربتى الخاصة؛ فموقف الباحث يتأثر إلى حد كبير بتجاربه الأولى التى تحدد منهجه ونضاله فى تكوينه، وبالنسبة لى فقد هيأت لى الدراسة أساسا صلبا من معرفة اللغات الكلاسيكية، مما جعلنى أقرر دراسة اللغات الرومانية، خاصة علم اللغة الفرنسى؛ لأن «فيينا» التى ولدت بها كانت مدينة مرحة ومنظمة وعاطفية، ذات طابع مسيحى ودنيوى فى نفس الوقت، لكنها كانت مولعة بالعادات الفرنسية ومضمخة بعطرها، ولقد كنت دائما محاطا بهذا الجو، فتكونت لدى فى هذه الفترة المبكرة صورة عامة عن الأدب الفرنسى، فبدا لى أنه مزيج من الحسية والتأمل، من الحيوية والنظام، من العواطف والروح النقدى، لكن عندما حضرت دروس أستاذى «ميرلوبيك» لم أجد فيها أى صدى لهذه الروح الفرنسية فى تحليله للغة، فقد كان يشرح لنا بصرامة سديدة كيف تطورت الفتحة اللاتينية إلى الكسرة الفرنسية بقوانين جافة، وكيف أخذت حالات الإعراب اللاتينية الست تنحصر فى الفرنسية إلى حالتين، ثم تنتهى أخيرا إلى حالة واحدة، يشرح كل ذلك بمنهج فقهى صارم يحدد مجموعة التطورات التى عانتها اللغة، دون أن يتطرق من قريب أو بعيد إلى الحديث عن طبيعة هؤلاء القوم الذين صنعوها، وما استقر عنهم فى نفسه من خواص. وعندما حضرت بعد ذلك دروس الأستاذ «بيكر» مؤرخ الأدب الشهير انتعشت قليلا فكرتى عن الفرنسية، إلا أنه عند تحليله لمسرح «موليير» مثلا كان يمر بشكل عابر على مضمون فكره وعواطفه لكى يفرغ

للبحث العلمى الحقيقى فى تقديره وهو تحديد التواريخ والوقائع ، وإقامة أحداث حياة المؤلف ومدى تأثيرها على أعماله ، وهل انعكست مشاكل «موليير» الزوجية فى تأليفه لمدرسة الزوجات مثلا . وفى هذا الإطار الوضعى كانت تتضح أهمية العمل بمدى ما يتحقق من دراسة ظروفه الخارجية ، دون عناية تذكر ببواعثه الخاصة ومكوناته الداخلية الأصيلة» (٥٠ : ٨٢) .

من هنا فقد قام «سبتسر» ليضع قنطرة تصل بين علم اللغة والأدب ، على أساس أن أعظم وثيقة كاشفة عن روح شعب من الشعوب هى أدبه ، ونظرا لأن هذا الأدب ليس سوى لغته كما كتبها أكبر كتابه ، فإن بوسعنا أن نعلق آمالا كبارا على فهم روح الأمة فى لغة أعمالها الأدبية الفذة . وإذا كان «فوسلير» قد حاول أن يقارن مجموع الأدب القومى باللغة فى جملتها فإن «سبتسر» يبدأ بشكل أشد تواضعا لطرح السؤال على النحو التالى : هل نستطيع أن نتعرف على كاتب معين من خلال لغته الخاصة؟ ومع أن مؤرخى الأدب قد التزموا بهذا المبدأ منذ عبارة «بوفون» الشهيرة «الأسلوب هو الرجل نفسه» فأصبحوا يدرجون عادة فى دراساتهم عن الكتاب فصلا بعنوان : «أسلوب المؤلف» إلا أن «سبتسر» قد أخذ على عاتقه مهمة العثور على تعريف أكثر دقة وعلمية لأسلوب مؤلف ما ؛ تعريف لغوى يحل محل تلك الملاحظات العفوية الانطباعية التى درج نقاد الأدب على تقديمها . وكان يؤمن ـ كما يقول ـ بأن علم الأسلوب سيملأ الفجوة القائمة بين علم اللغة وتاريخ الأدب ، ومع أنه كان يتذكر العبارة القديمة القائلة بأنه لا يمكن تعريف الفرد ، ويخشى نتيجة لذلك أن يكون الفشل هو مصير الجهد الذى يبذله لمعرفة الكاتب الخاص بأسلوبه ، إلا أنه كان يقيم الحجة فى نفسه على صحة منهجه بالشكل التالى : إن كل انحراف أسلوبى فردى عن القاعدة الشائعة لابد أن يمثل اتجاها تاريخيا جديدا شقه الكاتب ، ولابد أن يكشف عن تغيير فى روح عصره ، وتحول أدركه ضمير الكاتب وحاول ترجمته

فى شكل لغوى جديد بالضرورة ، ألا يمكن إذن تحديد هذا الاتجاه التاريخى الجديد فى بعديه النفسى واللغوى؟ علما بأن الإشارة إلى بداية التجديد اللغوى أشد سهولة بالطبع بالنسبة للكتاب المعاصرين ، لسبب بسيط وهو أننا نعرف قاعدتهم اللغوية أكثر مما نعرف قواعد وأسس الكتاب السابقين فى الماضى .

ويقول «سبتسر» إنه قد اعتاد فى قراءته للرواية الفرنسية الحديثة مثلا أن يضع خطوطا تحت العبارات التى تلفت نظره لابتعادها عن الاستعمال المألوف ، وكثيرا ما كان يتضح عند مقارنة المشاهد التى وضعت تحتها خطوط ببعضها أنها متطابقة إلى حد ما ، مما يجعله يتساءل عن إمكانية وضع تسمية عامة لمعظم هذه الانحرافات ، ومحاولة الوصول هكذا إلى الأصل الروحى والجذر النفسى المشترك لخواص الأسلوب عند مؤلف معين بنفس الطريقة التى نعثر بها على تسمية مشتركة لمختلف الصيغ اللغوير العفوية .

على أن الانتقال من الخط التاريخى المعين فى اللغة ؛ الذى يشير إليه تاريخ الكلمات ، إلى نظام العمل الأدبى القائم بنفسه قد يبدو متعسفا ؛ فالجذر فى الحالة الأولى هو روح الأمة فى لحظة خلق الكلمة ، أما فى الحالة الأخرى فهو روح كاتب خاص ، والفرق بينهما هو الفرق الماثل بين الإرادة اللاشعورية للأمة فى إبداعها للغة ، والإرادة الواعية لفرد من أفرادها وهو يبدع بشكل شعورى منظم ، وبالرغم من أن هناك عناصر «معقولة» فى الإبداع اللغوى الشعبى ، وعناصر «لا معقولة» فى إبداع الفنان الخالق فقد أبرز «سبتسر» التماثل فى كلتا الحالتين بين الملمح اللغوى وروح من يصدر عنه ، وأوضح ما يترتب على ذلك من ضرورة أن يكون التحليل «الفيلولوجى» أو الفقهى متذبذبا بين الطرفين ؛ إذ إنه ربما كان أفضل شىء يوازى نظام

العمـل الفنـى إنما هـو نظـام اللغـة نفسهـا فى لحظـة معينـة مـن لحظـات تطورها . (٧٤ : ٢٢) .

ويمثل منهج «سبتسر» أهم اتجاهات التحليل الأسلوبى الذى يعتمد على التـذوق الشخصى ؛ لكنـه يحرص على أن يعكـس المثيرات التـى تصل مـن النص إلى القـارئ ، ويحاول أن يحدد نظام التحليـل على هذا الأسـاس ، لهذا يطلـق عليه اسـم «منهج الـدائرة الفيلولـوجيـة» ويتم تطبيقـه على مراحـل متعددة ؛ فـالقارئ مضطـر لأن يطالع النـص ويتأملـه حتى يستلفـت نظره شيء فى لغتـه ، هذا الشـيء يعد خـاصية يتـم التوصـل إليها بـالحدس ، إذ يهدينا إلى أهميتهـا الأسلوبية فى النـص . ثم يتم اختبـارها مرة أخـرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى . فالدائرة إذن مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدى إليها القارئ بفطنته ، تتبعها قناعة بأن هذه الظاهـرة المنعزلة يكمـن فيها سر الأسلـوب وهى تمثل روح العمـل الأدبى فى شموليتـه ؛ على افتراض أن هذه الظـاهرة لابد أن تـدعمها مـلامح أسلـوبية أخرى فى النص ذاته .

وبهذه الفكـرة عـن الملمـح المنعـزل الممثل لكـل النـص الأدبـى أصبـح «سبتسر» داعية للتفسير الأسلوبى المنبثق من الجزء والمنطبق على الكل ، وهو تفسير يعتبر النصوص الأدبيـة وحدات متفـردة متجانسة تحيـل كل خـاصية جزئية فيها إلى الكـل فى مجموعه . أما الخطوة التفسيرية التـالية التى يقترحها وهى اختبار الفرض بطـريقة منتظمة فى النص ـ وهى خطـوة منهجية سليمة تجعله يختلف عن اتجاهات التذوق الشخصـى البحث ـ فهى لا يمكن ، كما يقول «سبتسر» نفسه أن يهتدى فيه الباحث بأى منهج (٤٤ : ٤٥) وهو يشرح ذلـك بشكل حـاسم فى قـوله : لماذا ألـح على حقيقة محددة ، وهـى أنه مـن المستحيل أن نقدم للقارئ تعليلا منطقيا مفصلا لشرح العمل الفنى؟ لسبب

أساسى، وهو أن الخطوة الأولى فى هذا التعليل التى يتأسس عليها ما سواها لا يمكن التخطيط لها على الإطلاق؛ إذ ينبغى أن تكون قد تمت بالفعل؛ هذه الخطوة الأولى هى إدراك دهشتنا أمام ملمح معين، والاقتناع بأنه يرتبط جذريا بمجموع العمل الأدبى ويشرحه، ولسوء الحظ فأنا لا أعرف أية طريقة تضمن صحة هذا الانطباع ولا سلامة تلك القناعة، إنما هى نتيجة للموهبة والخبرة والإيمان. فهو إذن لم يستطع أن يحدد أى منهج لإجراء هذه الخطوة الأولى فى التحليل الأسلوبى، واعتمد على الأمل فى نوع من الإشراق الميتافيزيقى الذى جعله يشير إلى الإيمان ويكرر ذلك فى قوله «إن الطريق العملى الوحيد هو القراءة، وإعادة القراءة بصبر وبصيرة ويقين؛ برغبة توشك أن تكون ميتافيزيقية فى الوصول إلى الحل، حتى لا يلبث أن يتجلى لنا هذا الملمح الخاص المنشود» (٧٤ : ٤٦).

ومع أن هذه الخطوة لا تحمل فى طياتها شيئا غير علمى؛ فهى ملاحظة رد الفعل الشخصى تجاه نص أدبى، ودراسة المثيرات التى يبعثها، لكن ما دامت هذه الملاحظة لا تخضع للمراجعة الدقيقة والتحليل السببى المستفيض فإن الإجراء يظل بها جزئيا معرضا لخطر فقدانه التوازن النسبى نتيجة للإسراف فى الاستبطان؛ ويظل ذاتيا مفتقدا للدعم الموضوعى الضرورى.

فإذا مضينا فى تتبع بقية منهجه، وجدنا أن اللغة عنده ليست أكثر ولا أقل من التبلور الخارجى للشكل الداخلى فى العمل الأدبى. أو بعبارته الاستعارية إنها الدم الساخن للخلق الشعرى؛ وهو دائما نفس الشىء فى كل مكان، سواء غرزنا «الإبرة» فى اللغة أو فى الأفكار أو فى الحكاية أو فى التركيب. وسواء بدأنا بتحليل التركيب للنفاذ إلى الأفكار أو بالعكس. وإن كان من المفضل لديه أن نمضى من السطح إلى المركز الداخلى الحيوى للعمل

الفنى ، فعلينا أولا أن نلاحظ تفاصيل المظهر الخارجى للعمل ، والأفكار التى يعبر عنها الشاعر ليست سوى جزء من الملامح السطحية للعمل الفنى ؛ ثم نجمع هذه التفاصيل ونحاول أن نكون منها مبدأ خلاقا يمكن أن يكون حاضرًا فى نفس الفنان ، ونقوم فى نهاية الأمر بهجوم ماكر ينفذ إلى ظهر مجموعات الملاحظات الأخرى ، لكى نبرهن بهذه الطريقة على ما إذا كان الشكل الداخلى الذى أقمناه تجريبيا يشرح العمل الأدبى فى مجموعه ، ونستطيع بعد ثلاث حركات أو أربع من «حركات الرجعة» أن نتبين ما إذا كنا قد وصلنا إلى المركز الحيوى ؛ أى إلى شمس النظام الفلكى للعمل الأدبى أو لا ، ونتبين بالتالى ما إذا كانت ملاحظاتنا تقع حقيقة فى قلب هذا النظام أو على هامشه الجانبى .

وقد اعترض أنصار المدرسة الأمريكية فى «ييل» على هذا المنهج بدعوى أنه يلزم عليه الدور والتسلسل ، وأنه يشرح الوقائع اللغوية بفرض عملية نفسية ؛ على اعتبار أن هذه العملية لا يقوم عليها أى دليل سوى أنها تحتاج بدورها للشرح ، ويجيب عليهم «سبتسر» بأنه لا يكتفى بإقامة شرح نفسى يعتمد على ملمح واحد ، بل يؤسس فروضه على عديد من الوقائع المجمعة والمنظمة بحرص بالغ ، ويرى أن المعرفة فى فقه اللغة أو «الفيلولوجيا» لا يتم التوصل إليها فحسب بالتقدم التدريجى من تفصيل صغير إلى آخر ، بل بالسبق إلى الحدس بالكل أيضا ؛ إذ إنه لا يمكن فهم التفصيل إلا بعلاقته بالكل ، وأى شرح للواقعة الخاصة يفترض فهم المجموع ، ومنهج التردد من التفاصيل الخارجية إلى المركز الداخلى ، ومن هذا المركز إلى مجموعات أخرى من التفاصيل بنظام الدائرة «الفيلولوجية» قد أثر فى دراسة اللغات الرومانية وانتهى علميا إلى اكتشاف نموذج العامية اللاتينية ، وهو المنهج الذى مازال العلماء يعتدون به فى البحوث اللغوية . (٣٦٠٧٤) .

ويرى «سبتسر» أن هذا المنهج «الفيلولوجى» ذو طبيعة استقرائية ؛ فهو يؤدى إلى إقامة البرهان على أهمية ما يبدو فى الظاهر وكأنه شىء عابر لا تأثير له وهو يقع فى مقابل المنهج الاستنباطى الذى يبدأ بافتراض مبادئ معينة ذات طابع عقلى لا تجريبى ، ثم يهبطون من سماء هذه المبادئ كى يسلكوا الطريق إلى عالم التفاصيل الأرضية ، مثل الرياضيين الذين يتعاملون مع مبادئهم وكأنها وحى من عند الله تعالى ، أما فقه اللغة الذى لا يعنى إلا بما هو بشرى تماما فى دراسته للظواهر التى يتوقف بعضها على الآخر فى العلاقات الإنسانية فليس بوسعه إلا الاعتماد على الملاحظة والاستقراء والتجريب .

على أن محاولة اكتشاف دلالة الملمح اللغوى ، والتعود على أن نوليه نفس الأهمية الجادة لدلالة العمل الأدبى بأكمله ؛ أو بعبارة أخرى الموقف الذى يجعلنا نعتبر جميع مظاهر الإنسان جديرة بأن تؤخذ كلها بنفس الجدية والاهتمام ، إنما هو نتيجة لقناعة ثابتة مقدما بأن التفاصيل ليست إضافات عرضية لأشتات مادية لا يلمع أى ضوء فى ثناياها ، بل على «الفيلولوجى» أن يعتقد بوجود هذا النور الأسنى ؛ فخلف السحاب تختفى الشمس ، ولو لم يؤمن بأنه سيجد فى نهاية الطريق جرعة من ماء الحياة المقدس لما بدأ عمله ، أو كما يقول الرب فى عبارة «باسكال» «لن تبحث عنى إن لم تكن قد وجدتنى بالفعل» .

ويؤكد «سبتسر» أن قيمة منهجه تتكشف فى نتائجه ، والتقدم الذى يترتب عليه فى الدراسات الأسلوبية ، فالدائرة «الفيلولوجية» لا تعنى أن يكتفى الباحث بالتحرك داخل ما يعرفه ، ولا اللف والدوران فى نفس المكان دون أن يبرحه ، ووصف الحركة بأنها تتذبذب من التفاصيل إلى المجموع ، ثم مرة أخرى إلى التفاصيل وهكذا ، إنما هو استخدام لصورة خطية زمنية

لتوضيح عملية التلقى الداخلى التى كثيرا ما تتجاوز فى عقل باحث الإنسانيات فهذه الموهبة المتمثلة فى رؤية المجموع والأجزاء فى نفس الوقت هى أمر جوهرى فى العمليات العقلية للباحث الإنسانى ، ولا يمكن عرض الحل الذى يصل إليه المنهج بطريقة عقلية محضة ؛ إذ إن العملية الدائرية فى أتم أشكالها ليست سوى إنكار للإجراءات التدريجية التى تمضى فى خطوات متتالية ؛ مما يذكرنا بالأسد فى الحكاية القديمة ؛ إذ يلف فى دائرة فيمسح بذيله أثر خطواته ويضلل هكذا مطارديه (٧٤ : ٤٥).

وإذا كنا نجعل الملاحظة هى منطلق النظرية فلابد أن نوجه لأنفسنا سؤالا نجتهد فى العثور على إجابته ، فإذا بدأنا ـ كما يقول «سبتسر» ـ بحذف هذه الخطوة الأولى فإننا نضر بأية محاولة للشرح والتفسير، كما حدث فى دراسة أمريكية مخصصة لبحث «الصورة عند ديدرو» إذ لم يعتمد مفهوم الصورة فيها على ملاحظة شخصية سابقة ، بل اعتبر مقولة ثابتة تطبق على العمل الفنى من الخارج ؛ فلم تنجح نتيجة لذلك فى اكتشاف نظامه الفلكى الخاص .

ويعترف «سبتسر» بأنه على تمرسه وتجربته كثيرا ما استعصت عليه هذه الخطوة الأولى ، فوقف أمام نص معين ـ مثل أصغر تلاميذه ـ دون قدرة على تفسيره وفض سره ، والطريقة الوحيدة للخروج من هذا المأزق هى إعادة الاتصال بالنص بصبر وأناة ؛ حتى تبرز فجأة كلمة معينة أو بيت من الشعر ونشعر حينئذ بأن هناك تيارا قد اتصل بيننا وبين العمل ، وتدل التجربة على أنه ابتداء من هذه اللحظة تترى الملاحظات وتتجمع ، وتصب الخبرة السابقة بالنصوص فى رسم معالم الدائرة حتى نصل إلى نوع من الهزة الداخلية التى تؤكد لنا أن الملمح الذى عثرنا عليه هو الشارح للعمل فى مجموعه .

ومن الضرورى أن يدرك الباحث أن «المفتاح» الذى أثبت فعاليته بالنسبة لعمل ما لا يمكن تطبيقه بشكل آلى على عمل آخر، من هنا يتعين عليه أن

يتسم بالحنكة والحذر حتى لا يحاول قسر نص على ما لا يطيقه، أو تعميم
ثبت صوابه مع مؤلف كي يشمل آخرين. ولعل السبب فى أن المؤشر ال
يسمح لنا بفهم عمل فنى ما لا يمكن تطبيقه آليا على الأعمال الأخرى يك
فى طبيعة القوة التعبيرية للفن ذاته؛ فالفنان يضفى على ظاهرة لغو
خارجية دلالة داخلية فى العمل الأدبى، أما نوع الظاهرة التى يختارها الف
ليجسم أفكاره فلا يمكن معرفتها مسبقا عند «سبتسر»، وحساسية القا
هى الأداة الوحيدة للالتقاء بهذه الظاهرة واكتشاف دورها فى النص
طريق إعادة خلقه مرة أخرى (٧٤ : ٥١).

ويقدم لنا «سبتسر» فى إحدى دراساته نموذجا لربط خاصية أسلو
بروح المؤلف والعصر يحسن بنا أن نستعرضه هنا لتركيزه ودلالته كمثل
منهجه الذى طبقه على مؤلفين آخرين فى دراسات موسعة لا يمك
تلخيصها. فيلاحظ خلال قراءته لقصة «بوبو مونبار ناس» التى كت
الروائى الفرنسى «شارل لويس فيليب» التى تدور عن عالم الأوساط الد
وما يضطرب فيه من فسق وظرف، يلاحظ كثرة استخدام المؤلف لعب
«بسبب كذا» وهى انعكاس للغة العامة غير الأدبية، وتكتسب هذه الصي
فعاليتها فى الاستخدام فى نفس القصة بتعارضها مع أدوات السببية الأخر
مثل «لأن» و «إذ إن» و «حيث إن» وغيرها، كما قد تفهم العلاقة السببية
الطرفين دون حاجة لإحدى هذه الأدوات، وهى علاقة تعود إلى لون
التلازم الضمنى الذى قد لا يسلم به البعض مثل «احتضنها وقبلها، و
شىء صحى وطيب بين الرجل وزوجته أن ينعما بالوصال خلال عدة دقا
قبل النوم» وكان بوسع الكاتب أن يستخدم إحدى أدوات السببية للربط
الجملة الأولى وما بعدها، ومن الواضح أن هذا الربط حقيقى فقط بالنس
لعالم الواقعية الخاص الذى يصفه الكاتب.

ثم يقدم «سبتسر» فرضا مؤداه أن وراء استخدام عبارات وأدوات السببية عند الكاتب تصور معين لهذه السببية، مما يجعلنا نتقدم من الملمح الأسلوبى إلى أصله النفسى وجذره الروحى؛ ويطلق الباحث على هذه الظاهرة اسم «الباعث ذى الموضوعية المزعومة»، فعندما يعتمد القصاص على عنصر السببية كرابط مطرد لمظاهر سلوك شخصياته فإنه يدعى لها نوعا من التماسك والقدرة المنطقية فى أدلتها، مع أنها عاجزة وسوقية أحيانا، وخيالية شعرية أحيانا أخرى. ويكشف موقف الكاتب عن نوع من التعاطف مع النزعة الجبرية بطريقة شبه نقدية وشبه متفهمة للأخطاء التى لا مفر منها، والإحباطات التى تعانيها الشخصيات المطحونة تحت ثقل الظروف الاجتماعية. وفى هذا الباعث ذى الموضوعية المزعومة الواضح فى أسلوب الكاتب يكمن تفكيره الأدبى، ويحفه شعور عميق بالحزن الروحى الدينى عندما يتأمل شيوع الظلم فى العالم تحت ستار العدل والموضوعية المنطقية، فالاستخدامات المختلفة للعبارات السببية تفضى بنا إلى جذرها النفسى، وهو أساس الممارسة اللغوية عند الإلهام الأدبى للكتابة.

وهكذا ينتقل «سبتسر» من اللغة أو الأسلوب إلى الروح، ويلقى فى طريقه هذا نظرة على التطور التاريخى للروح الفرنسى فى القرن العشرين؛ دارسا وعى الكاتب بالجبرية المسيطرة على الناس، ومحاولة بعض قطاعات المجتمع التى يمثلها إطلاق صرخة احتجاج واهنة عليها بتلك الطريقة. ومن هنا نجد أن هذا الإجراء يختلف عن التحليل اللغوى البحت المنفصل عن الزمان والمكان، ويحاول الاقتراب من اللحظة التاريخية المحددة للعمل الأدبى وظروفه النفسية والاجتماعية، مفيدا من كل البيانات التاريخية والأدبية الأخرى للتحقق من صحة افتراض «الباعث ذى الموضوعية المزعومة» وإضفاء تفسير مقنع عليه يربطه بفكر الكاتب ومجتمعه فى لون من النظام الشمسى الذى تدور فيه مجموعة مقولات العمل الأدبى من لغة وعقدة

وحدث وغير ذلك من العناصر التى يسجلها النقاد عادة دون تعمق مستبصر للنظام الذى تدور حوله وتمارس فعاليتها من خلاله (٧٤ : ٢٤) .

ومن البين أنه يوجد فرق واضح بين أسلوب لغة معينة ؛ مثل العربية أو الألمانية ، وبين أسلوب مؤلف محدد يكتب فى هذه اللغة مثل نجيب محفوظ أو «توماس مان» ؛ فنحن فى الحالة الأولى نشير إلى الخواص الماثلة فى نظام اللغة بنحوها ومعجمها مما يميزها عن غيرها من اللغات ، وفى الحالة الأخرى نشير إلى الخواص الماثلة فى إنتاج المؤلف ومقاصده فى التعبير والتمثيل ، وقد أطلق «سبتسر» على الحالة الأولى اسم «أسلوب اللغة» وعلى الأخرى ، «لغة الأسلوب» ، وجعل أسلوب اللغة جزءا من علم الأسلوب المقارن ، الذى يهدف إلى تحليل الأبنية اللغوية المحددة ووسائل التعبير المختلفة بمقارنتها بغيرها من اللغات ، مما يتوافق مع أهداف التنميط اللغوى وعلم اللغة المقارن إلا أن استخدام كلمة «أسلوب» فى هذا السياق لا يمت بصلة للأسلوب الأدبى ، مما يقتضى تجنبا للخلط والتشويش إطلاق اسم «نظام اللغة» عليه وقصر الأسلوب على المجال الأدبى ليشير إلى الأسلوب الفردى المتصل بنصوص أدبية محددة ، مما يجعله حينئذ وثيق الارتباط بمفهوم «الكلام» لدى «سوسيور» وبمفهوم «الممارسة» عند علماء النحو التوليدى التحويلى المعاصر(٧٣ : ٢٣) .

أما عن علاقة نظرية «سبتسر» بالمناخ الفكرى والعلمى المعاصر لها فإنه يتولى بنفسه توضيح هذه الارتباطات فى كثير من الأحيان ؛ وقد يتعمق فى البحث عن الجذور حتى يصل إلى تحليل بعض عناصر التراث التى مارست فعاليتها عليه ، فيشير مثلا إلى مشهد راقه فى بعض كتابات «جوته» إذ يقول : «لقد سمعت حديثا عن إجراء طريف تقوم به البحرية الإنجليزية ، إذ تجعل فى كل حبل من حبالها المفتولة ، مهما كان غليظا أو دقيقا ، خيطا أحمر

يتخلل نسيجه ؛ بحيث لا يمكن فكه دون أن يحل الحبل بأكمله ، وبهذه الطريقة تصبح جميع قطع البحرية الإنجليزية من أصغر قطعة إلى أكبرها موسومة بعلامة التاج ، وبنفس الطريقة فإن مذكرات «أوتيليا» قد تخللها على طولها وعرضها خيط من العطف والحنان يوحد كل أجزائها ويحدد خصائصها فى مجموعها» .

فإذا كان «جوته» قد حدد فى هذا المشهد مبدأ التماسك الداخلى كما يتمثل فى مؤلفات الكاتب الجيد الحساس ، فإن التعرف على هذا المبدأ ـ فى تقدير «سبتسر» ـ هو الذى قاد «فرويد» إلى تطبيق اكتشافه فى التحليل النفسى على الأعمال الأدبية . ويعترف «سبتسر» أيضا بتأثير نظريات «فرويد» عليه فى شروحه للنصوص الأدبية ، وخاصة فى مراحله الأولى ، وعنايته بعد ذلك بترك العقد النفسية التى تلون وتكيف أعماق كبار الكتاب والأدباء جانبا والاهتمام بما يسميه «القوالب الأيديولوجية» وحضورها فى تاريخ الذاكرة البشرية . ويشير كذلك إلى ما نشره «بورك» فى كتابه عن فلسفة الأشكال الأدبية ؛ وصياغته لمنهج أطلق عليه اسم «المنهج الرمزى أو الإستراتيجى» للنفاذ إلى الشعر، وهو منهج قريب من مقولات «فرويد» إلى حد كبير، ويتمثل أساسا فى إقامة مجموعة من التداعيات العاطفية ، فعندما يجد هذه التداعيات مضطردة لدى شاعر ما يعتد بها كأساس إيجابى لتحليل بنية العمل الفنى كله . والاعتراض الذى يوجهه «سبتسر» إلى هذا المنهج هو أنه لا يمكن تطبيقه إلا على الشعراء الذين تنضح أشعارهم بهذه التداعيات العاطفية ؛ أى الذين تشف أعمالهم عن شخصياتهم ومزاجهم ، مما يعنى استبعاد الكتاب السابقين على القرن الثامن عشر؛ أى الذين لم يدركوا عصر اكتشاف نظرية «العبقرية الأصلية» ، إذ يصعب العثور على مجموعات كاملة من التداعيات الفردية التى لا تستمد جذورها من التراث الأدبى قبل هذا القرن . (٧٥ : ٣٢) .

ومن المؤكد لدى الباحثين اليوم أن الدراسات النفسية قد ساعدت البحوث الأسلوبية، وعلى وجه التحديد فإن مقال «فرويد» عن «المضمون الظاهر والكامن للأحلام» قد غذى هذه الدراسات بالمبدأ الذى طبق من بعد على التفسير الأسلوبى للشعر الرمزى؛ حيث يعتبر أى عنصر خارجى ممثلا لعدة عناصر كامنة؛ أو أى عنصر كامن قابلا للظهور فى جملة عناصر ظاهرة؛ وهكذا فإنه فى تفسير أى حلم أو أى أسلوب نجد أفكارا مختبئة بشكل رمزى ينبغى الكشف عنها. وفى كلتا الحالتين هناك تداعيات تحدث بين وقائع متعاصرة تخلو من الروابط المنطقية؛ فترد لذلك صورتان منعزلتان فى الظاهر وإن كانت بينهما علاقة سببية فى حقيقة الأمر. وقد لا تكشف الانطباعات اللاشعورية عن نوعية العلاقة إيجابية كانت أو سلبية، وفى هذا المفهوم تقوم إمكانية منوطة بالبحث الأسلوبى لتفسير ما يفترض أن له دلالة معينة من الصور الشائعة فى مجموعة من العروض الجمالية الأدبية وحل رموزه بنفس الطريقة. هذا بالإضافة إلى أهمية دراسة الأساطير والشعائر فى تزويد الباحث الأسلوبى بالمناهج النفسية، مما حدا بعلماء أسلوبيين - على رأسهم «سبتسر» - إلى الاعتراف بدور الغرائز الرئيسية للإنسان مثل «الليبيدو» والطموح كقوى حيوية فى خلق الاستعارات والصور التى تعد مؤشرا موثوقا به لشواغل المؤلف أو العصر.

وقد تبع «سبتسر» - كما رأينا - منهجا شبيها بعلم النفس التشكيلى «الجشطالتى» المرتبط بنمو الاتجاه الظاهرى، ويقضى هذا المنهج بأن «هناك بعض المضامين التى يتضح فيها أن ما يحدث لجملتها لا يتفرع عن البنية ولا عن نوعية التفاصيل المنعزلة، بل يترتب على ما يحدث للملمح خاص من هذه الوحدة، مشروط بالبنية الداخلية للمجموع» والمثل الذى يورده الباحثون «الجشطاليون» يوازى المفهوم الأسلوبى عند «سبتسر» فهم يقولون: «إن النوتة فى السيمفونية لا تحمل أية دلالة غير توقفها على الجزء المتصل بها فى النغم

والتنويعات المصاحبة له» مما يقابل قول «سبتسر» : تتوقف العلائق بين الأجزاء على المجموع ، كما أنها بدورها تؤثر فيه . وقد عمت نظرية الجشطالت علوم النفس والطبيعة والفسيولوجيا والأحياء ، ويمكننا أن نفهم بدقة اتجاه الدراسة إذا تصورنا موضوع البحث الأسلوبى كبنية لا تتجلى أمام نظر الدارس إلا إذا وقف أمامها مستعدا لاستقبالها ومهيأ للتعرف على الطابع الكلى الشكلى لها ، وعندئذ تنعكس البنية فى التحليل المدروس كما تنعكس البنية الطبيعية فى ذهن الملاحظ عبر نظره (٥٢ : ٤٤) .

ولما كان منهج «سبتسر» هو أشد المناهج الأسلوبية اكتمالا فى هذه المرحلة المبكرة من تطور العلم ، فقد حظى بعناية بالغة من النقد والتأييد معا ، ويمكن تلخيص أهم معالمه فى الخطوات التالية :

١ ـ ينبثق النقد من العمل ذاته ؛ فعلم الأسلوب ينبغى أن يتخذ العمل الفنى المحدد منطلقا له ولا يتكئ على وجهة نظر مسبقة أو فكرة خارجية ، وعلى النقد أن يستخلص من العمل الأدبى ذاته جميع مقولاته . وهنا يمكن التعرف على أصداء لكل من «برجسون» و «كروتشيه» فى تفرد الأعمال الفنية ؛ وعدم قابليتها للخضوع للمقاييس الصارمة ، كما يمكن ملاحظة نقده لتاريخ الأدب الوضعى بتصنيفاته المدرسية إلى مذاهب واتجاهات كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية إلى غير ذلك من الواجهات الكبرى .

٢ ـ يمثل كل عمل أدبى وحدة كلية شاملة ، يقع فى مركزها روح مبدعها ، وهو المبدأ الذى يضمن لها تماسكها الداخلى ، فروح المؤلف ـ كما ذكرنا ـ يعد نوعا من النظام الشمسى الذى تسبح فى محيطه وتنجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها ، ويعتبر مبدأ التماسك الداخلى هذا المحور الأساسى لما يسميه «سبتسر» المركز الروحى أو الطابع الغالب على جميع تفاصيل العمل الذى يعتبر سببا وتفسيرا لها .

٣ـ ينبغى لكل ملمح تفصيلى أن يسمح بالنفاذ إلى مركز العمل الأدبى ، باعتبار هذا العمل كلا يدخل الملمح فى تكوينه المتكامل ، فإذا وصلنا إلى مركز العمل تعود الرؤية فتنبسط على جملة التفاصيل ، ولو وقعنا على التفصيل الملائم عثرنا على المفتاح الأساسى الذى يصلنا إلى المركز.

٤ـ يتم النفاذ إلى العمل من خلال الحدس ؛ لكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات ، من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط ، فالملاحظة الحدسية الأولى هى «مفتاح التشغيل» العقلى الذى يضعنا على الطريق الصحيح . والعمل الذى يتم بناؤه هكذا يتكامل فى مجموعة أكبر حتى نصل إلى الطابع الغالب على أعمال عصر معين أو وطن خاص ، وروح المؤلف تعكس روح وطنه ، وهنا يتلاقى «سبتسر» مع أفكار «فوسلير» التى سبقت الإشارة إليها .

٥ـ هذه الدراسة أسلوبية تتخذ منطلقا لها ملمحا لغويا ، ولكن هذا المنطلق اعتباطى ؛ فبوسعها أن تتخذ بديلا له أية خاصية أخرى ملائمة للعمل الأدبى ، وكثيرا ما كان «سبتسر» نفسه يهجر بسرعة الملاحظة اللغوية التى ابتدأ منها ليقيم الجسر المطلوب بين اللغة وتاريخ الأدب ، إلا أن هذا الملمح اللغوى المتميز يمثل انحرافا أسلوبيا فرديا ؛ فهو طريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادى المألوف .

٦ـ لابد لعلم الأسلوب أن يكون «نقدا متعاطفا» بالمعنى الشائع للكلمة ، وبما كان يقصده «برجسون » بها ؛ فالعمل الأدبى ككل ينبغى إعادة التقاطه من داخله وفى شموليته ، مما يقتضى تعاطفا معه ومع مبدعه ، «ولو أردنا الحق فإن أى شرح للنص وأية دراسة فيلولوجية ينبغى أن تنطلق من نقد لجمالياته ، مفترضة كمال العمل الذى تدرسه ، وخاضعة لنوع من إرادة التعاطف معه» . وهذا ما طبقه «سبتسر» على دراساته المستفيضة لكل من

«ثيربانتيس» و «ديدرو» و «كلاوديل» و «رومان» و «بروست» وغيرهم(٥٠ : ٨٧).

وبالرغم من الصبغة الانطباعية التى أخذت على «سبتسر» وعلى المثالية الألمانية بأكملها، ونزعتها إلى الرؤية الشاملة للأعمال من خلال التركيز على ملمح رئيسى قد يخطئ فى استقطاب خواصها، وبالرغم من ضعف الطابع العلمى لها إذ تذهب وراء المؤلف فى نهاية المطاف؛ فإنه لابد من الاعتراف بأنها كانت أهم محاولة جادة مبكرة لربط علم اللغة بتاريخ الأدب، وهو مبدأ جوهرى فى علم الأسلوب الحديث، كما أن «سبتسر» ورفاقه قد أعطوا دفعة قوية مشجعة للدراسات الأسلوبية، وكانت لديهم قدرة الوقوع على خطرات لامعة فى المفاهيم الأدبية؛ إلا أن عقليتهم الحدسية، ونزعتهم الإنسانية العريضة يصعب توفيقهما مع الملاحظة المنظمة الدقيقة، وضرورة تحديد البيانات والتشاكلات اللازمة للبحث العلمى، مما لم يمكنهم من تقديم عرض كامل منطقى لمشاكل علم الأسلوب.

على أنه من الخطأ البين إغفال إنجازاتهم فى الوقت الذى يحرص الدارسون فيه على مزج التوصيف النصى الدقيق بدراسة ردود الفعل التى تثيرها الخواص الأسلوبية بطريقة علمية سليمة، بل علينا أن نفيد من المادة التى قدموها لنا؛ وخاصة تلك التى تقترب من تحقيق الشروط العلمية للوصف اللغوى والنقدى السليم. إذ قد نعثر فى بعض بحوث أقطابهم على حرارة نقدية كثيرا ما تفتقد فى التحليلات الأسلوبية البنيوية الباردة، مع أن هناك نقاط التقاء بين هذين الاتجاهين فى التحليل الأسلوبى؛ فهما يحاولان الاقتراب من خواص العمل باكتشاف مظهر مميز فيه، ورصد انعكاس شخصية المؤلف على لغته عند المثاليين، أو رصد بنيته الداخلية المتكونة

فى اللغة عنـد البنيويين، وربما كانـت النزعة الإنسانيـة الشاملة لـدى هؤلاء المثـاليين خير تعويـض عـن جوانـب القصور فى منهجهـم «الفيلـولوجـى» الأسلوبى (٩٠ : ٢٣).

ولعـل نزعـة بعض البـاحثين العـرب فى التوفيـق بين هذيـن الاتجاهين، والاهتمام بشخصية الأديب وبنية نصوصه المبدعة، بالإفادة من جملة المقولات المثالية والبنيوية، أن تهتدى إلى الإيقـاع المنهجى السليم، وأن تتفادى الخلط بين الوسائل والغـايات؛ وأن تحرص على اتخاذ موقف نقـدى رصين، يرفض تفسير الظواهـر الثقافيـة الكبرى، وتجلياتها الأدبيـة المتعينة بمقـولات نفسية محدودة، تغفل طبيعة توالد التراث فى المجتمع من جانب، وعمليات تكوين القيم الجمالية والأدبيـة من جانب آخـر. لكن تظل هذه المحـاولات مشروعة وضرورية فى حيـاتنا الفكريـة المعاصرة، وهى تـوازى إلى حد ما التيـار الذى سنعـرض لـه فيما يلى، والـذى يحاول أن يسكـب جـرعـة نقـديـة طيبـة فى التحليلات اللغـوية الأسلوبيـة؛ مما يدفعنـا للاهتمام الخاص به، والـوقوف المتمهل عند أهم إنجازاته.

□ □ □

الاتجاه النقدى لدى الإيطاليين والإسبان

بعد الجيل الأول لدارسى علم الأسلوب، وفى نهاية العقد الثالث من هذا القرن، كانت المشكلة القائمة هى كيفية إدماج العناصر الأسلوبية فى بنية العمل الأدبى الشاملة، أو بعبارة أخرى اكتشاف وتقديم العلاقة بين الأبنية الأسلوبية الصغرى والأبنية التركيبية الكبرى فى وحدتها الجمالية، وهذا ما حاول القيام به مجموعة من أقطاب النقد الموضوعى الذى يعتمد على وصف الأسلوب، والابتعاد قدر الطاقة عن الوقوف عند حد نقد القيم الإنسانية المتضمنة فى العمل الأدبى، لما فى ذلك من طابع ذاتى لا يتكئ على الجسم اللغوى للعمل الأدبى.

ففى عام ١٩٣٠ نشر الباحث الإيطالى «ديفوتو» كتابه عن دراسة علم الأسلوب الإيطالى ـ وربما كان لهذا الكتاب تأثير مباشر على تصورات الأستاذ أمين الخولى فى كتابه «فن القول» مما يقتضى بحثا مستقلا ـ واقترح فيه توزيعا مختلفا تماما للنقد الأسلوبى، فعلم الأسلوب عند «ديفوتو» يعنى بالاختيارات الفردية المتحققة فى مادة اللغة، ويفهم من هذه الأخيرة النحو والمؤسسات الاجتماعية الشرعية؛ فالنقد يعنى بالاختيارات التى تتم من وجهة النظر الجمالية فى تنظيم العمل الأدبى، وتعد هذه الرؤية بدورها تكييفا لمصطلحات «همبولت» عن الطاقة المقابلة للقصد الأسلوبى، والمادة الموازية

للأسلوب المبدع ، مع تحديد دقيق يحيل المفهوم الأول لكيفية التولد ، ويجعل المفهوم الثانى متصلا بالخواص المميزة للأسلوب . وقد فضل بعض الباحثين الإيطاليين الآخرين ؛ مثل «فوبينى» أن يجعلوا مصطلح النقد الأسلوبى قاصرا على نقد التنويعات النصية ، مستبعدين عملية الإبداع لصعوبة تحليل الطاقة المولدة بمنظور علمى دقيق .

وفى عام ١٩٤٠ استطاع الباحث الإسبانى ـ المهاجر إلى أمريكا اللاتينية ـ «أمادو ألونسو» (١٨٩٦ ـ١٩٥٢) بقدراته اللغوية والنقدية معا أن يعثر على الصيغة الملائمة التى تتوج جهود الدراسات الأسلوبية السابقة ، فأخذ يعتبر علم الأسلوب العلم المنوط به شرح النظام التعبيرى للأعمال الأدبية ، وقدم عناصر نظريته من خلال تحليل أشعار «بابلو نيرودا» مقارنا وجهة نظره بالاتجاهات السابقة عليه وبمبادئ البلاغة التقليدية وفن الشعر. لكنه فى شرحه لهذا النظام التعبيرى كان يهدف إلى إقامة منهج ذى مبادئ محددة ، ويود أن تتحول المادة التعليمية الشائعة ـ خاصة فى فرنسا ـ باسم «شرح النصوص» والتى استكثر عليها كبار النقاد اسم الأسلوبية إلى تحليل علمى يتركز من جديد على المشاكل الأسلوبية الحقيقة . وقد عرض وجهة نظره هذه منذ عام ١٩٤٢ فى عدة مؤتمرات أقيمت بالولايات المتحدة الأمريكية . (٥٢ : ١٩) وهو يرى أن الأسلوبية النقدية يمكن أن تطبق على الأعمال الأدبية المعاصرة والقديمة معا ، مما يقتضى إعادة بناء العناصر المكونة للعمل الأدبى من الداخل لا من الخارج ، حتى تتصاعد متعلقة بأحبال الصيغ اللغوية المتميزة لاستشراف التجربة الجمالية الأصيلة التى ولدتها .

ولا يستهدف هذا الاستمتاع بالموضوع الشعرى الذى يبنيه الفنان بعناية ونظام كموصل جيد فحسب ؛ بل بالمناخ الداخلى الروحى والشخصى الذى نبتت فيه زهرته ، وبالوعى التام المصاحب له ، لكمال الاستمتاع به ، وبكل

ما فيـه من ضـوء الشعر الـذى يغمر الأشيـاء ويلقى عليهـا أشعته وظـلاله الحيوية السحـرية المتميزة؛ كل هـذا بالانطلاق الصائب مـن قوة المؤشرات الدالـة؛ حيث نحـاول عن طـريق الملامـح الخاطفة حضـور مشهد الخلـق الشعرى من جديد (٨٦ : ١٢).

فعلم الأسلـوب عند «أمـادو ألونسو» يهدف إلى المعـرفة الحميمـة للعمل الأدبى ولمبـدعه عن طـريق أسلوبـه، والمبدأ الـذى يعتمد عليه هـو أن كل خاصية لغـوية فى الأسلوب تطابـق خاصية نفسية، على أن مجرد سرد قـائمة الخواص الأسلوبيـة لا تجعلنا نعـرف ولا نستمتع بطبيعـة العمل الأدبـى ولا نقترب من مؤلفه، فـلا بد للملامح المختلفة من أن تكـوّن شكلا أو وجها، ولابد أن يكون ثمة تناغم مستسر بين التعبير اللغوى والعمل الفنى بأكمله. وعلى من يتصدى لهذه المهمة أن يكون متخصصا خبيرا بالقيم التعبيرية للغة التى يدرسهـا؛ أى أن هناك مستويين لعلم الأسلوب أحـدهما يسبق الآخر، وانتفاعـا بالتمييز الذى أقـامه «سوسيـور» بين اللغة والكلام؛ يدعـو «أمادو ألونسو» أيضـا إلى إقامة «علم أسلـوب اللغة» لدراسة العنـاصر العاطفية فى اللغة التقليـدية للجماعـة طبقا لمبادئ «بـالى» التى شرحنـاها، وذلـك بطرح الـدلالة المنطقيـة جانبـا والتركيز على تحليـل القيـم اللغويـة؛ إذ إنه يمكـن الاعتداد بـأحد جانبين فى الجملـة اللغوية: الدلالـة والتعبير؛ فالدلالـة هى الإشـارة المقصودة للشـىء وهى عمـل منطقى؛ فـدلالة كلمـة شمس هـى الإشارة لكوكـب الشمس، ودلالة جملة مثـل «ها قد طلعت الشمـس» هى الإشـارة المقصـودة إلى طلـوع الشمـس، فـالكلمات أو الجمـل بهذا المعنـى علامات على الوقائع الخارجية، بيد أنه بـالإضافة إلى الدلالة على هذا الواقع فإنها عندما ينطق بها الإنسان تفهمنا أو توحى إلينا بأشياء أخرى، من أهمها الواقع النفسى الحى للشخص الذى ينطـق بها؛ فهى مؤشر لهذا الواقع الحى تعبر عنه؛ فنفس هذه الجملة «ها قد طلعت الشمس» قد توحى أو تعبر عن

الرضا أو الفـرحة بعد طول الصبر والانتظار، أو تفجر لحظـة من السعادة أو الترقب أو غير ذلك ، ويمكن لجملتين أن تدلا على نفس المعنى مع اختلاف القيـم التعبيريـة فيصبـح طلوع الشمـس لـدى المحبين المستغـرقين فى ليـل الوصال «يطل كـالحريق» ؛ فالمحور الرئيسى دائما أمـام الغير هو أن نعبر عن دهشتنا أو إعجـابنا أو فرحنـا أو ألمنا وغيظنـا أو ما عدا ذلـك ؛ أى أن نفجر الشحنة العاطفية الكامنة فى قول أو فعل الآخرين. فإذا خطونا خطوة أخرى فى تأمـل القيم الإيحائيـة أو التعبيرية وجـدنا أنها قـد تتذرع بـوسائل مختلفـة تتصـل بموقـف القـائل أو السامـع للإشـارة إلى محتـوى نفسى فى الخطـاب العـادى ؛ ممـا يمكننـا مـن تمييـز العنـاصر العـاطفيـة والعمليـة والخيـاليـة والتقويمية ، ويهدف علـم أسلوب اللغة إلى دراسة هذه المحتـويات النفسية للصيغ العـادية ، طـالما تأتـى كمؤشرات فى التعبير، وليـس كمركـز الدلالـة الرئيسى وموضوعه المقصود.

أما علم الأسلوب الخاص بالأسالـيـب الأدبية فهو يفترض وجود المستوى السابق من البحث ، والإلمام بتقنيته وتحليلاته ، ويخلص منها إلى بحث القيم الشعريـة فى الأسلوب الأدبـى وكيفية قيـام الموهبة الخلاقـة بصوغهـا فى بنية خـاصة ؛ إذ إن مهمـة بـاحث الأسلـوب ليست فى تحديـد القيـم التاريخيـة والفلسفية و «الأيـديولـوجية» والاجتماعيـة التى يعنـى بها النقد التقليـدى ، فروايـة «ثيربانتس» الخالـدة «دون كيخوتى» مثـلا تتضمـن تفكيرا وآراء وفهما عميقا للحياة يمكـن عرضه فى مقال فلسفى ؛ لكنها حينئـذ لا تصبح خلقا شعريـا ، كما أنها تحتوى على لوحـات اجتماعية كان يمكـن عرضها بطـريقة المعلومـات والأخبار، لكنهـا لن تكـون هى نفسهـا أيضا ، وعلـم الأسلوب الأدبى يتخـذ مادته المفضلـة مما يجعل العمـل الأدبى المدروس خلقا شعـريا ويجعل صاحبه شاعرا مبدعا.

وأمام تمثال من المرمر قد يقف عالم الطبيعة ليدرس نوع الرخام وقيمته فى ذاته، أما ناقد الفن فيرى كيف حوّل المثّال مادته وماذا صنع بها، ولقد كان موقف النقد التقليدى للأدب شبيها بموقف عالم الطبيعة فى عنايته بمادة الأدب الفكرية و «الأيديولوجية» والشعورية، ويأتى علم الأسلوب ليحاول دراسة الأدب كشكل أو خلق فنى. لهذا فهو يدرس العمل الأدبى من جانبين رئيسيين:

١ـ كيف تكوّن وتشكل فى مجموعه وعناصره؟

٢ـ وما هى اللذة الجمالية التى يثيرها؟

أى كإنتاج ونشاط خلاقين، وسواء كان قصة أو قصيدة أو مسرحية؛ فإن دارس الأسلوب يحاول أن يشرح «الميكانيزم» الكامن وراء القوى النفسية المشكلة للعمل، ويتمعن فى تحليل المتعة الجمالية الناجمة عن تلقى بنيته الشعرية، ثم يحاول فيها بعد ـ ولا بد أن يأتى هذا فى المرحلة التالية ـ أن يدرس العناصر المكونة له ودورها فى بنية الخلق الشعرى، فيتساءل: بم يوحى هذا الاسم المصغر؟ وكيف تكوّن ذلك الإيقاع؟ وعم يكشف فى لحظة الإبداع؟ وأى أثر جمالى ينجم عنه؟ ويشرح دور الصورة فى ذلك، والتناغم الذى يتجلى فى عمل المؤلف بأكمله (١٨ : ٧٦).

فعلم الأسلوب إذن ـ عند أصحاب هذا الاتجاه ـ يدرس النظم التعبيرية للعمل الأدبى، أو لمؤلف ما أو مجموعة من المؤلفين، على أن نفهم من النظام التعبيرى ما يشمل بنية العمل والتصنيف النوعى للمادة المستخدمة فى تكوينه، وإيحاء الكلمات الماثلة فيه. ولا يمكن فهم النظام التعبيرى لمؤلف ما إلا كوظيفة حية ومظهر فعال خلال هذا النشاط الروحى المتميز الذى نسميه الخلق الشعرى. وبطبيعة الأمر فإن مضمون الأعمال الأدبية، ونوعية مادتها داخلة أيضا كعناصر تعبيرية؛ مما يقتضى دراسة الأفكار والآراء على

أساس أنها تعبير عن فكر أعمق وأشمل، ذى طبيعة شعرية، هو الرؤية الحدسية للعالم المتبلورة فى العمل المدروس. وإذا كانت رؤية العالم قد شغلت النقد التقليدى فإن خواص دراستها فى علم الأسلوب تختلف عن ذلك جد الاختلاف؛ فقد اهتم النقد التقليدى برؤية العالم لدى مؤلف ما تأسيسا على مضمونه الفلسفى أو الدينى أو الاجتماعى أو الخلقى إلى غير ذلك، أما الأمر الجوهرى والمتميز فى علم الأسلوب فهو رؤية العالم كخلق شعرى، كعملية بناء ذات أسس جمالية؛ هذا البناء الشعرى هو رؤية المؤلف للعالم، لا كما يتظاهر برؤى كثيرا ما تكون غريبة عنه؛ بل عندما لا تكون لديه أدنى رغبة فى التظاهر فإن رؤيته للعالم الذى يعيشه تأخذ فى دمغ خلقه الشعرى.

ونتيجة لذلك فإن هذا التيار الأسلوبى النقدى يحلل كيفية توظيف المكونات الشعورية فى النص الأدبى، وطريقة انتقال التجربة المعاشة إلى اللغة الشعرية، ولما كان الإنسان ـ جزئيا ـ ابن عصره؛ فهو الذى يحدد له شروطه الخارجية وظروف ممارسته لحريته الخلاقة، فإنه يتعين أن نأخذ فى الاعتبار كل القوى التاريخية والاجتماعية الفاصلة فى هذه التجربة وسياقها الثقافى عبر الزمان والمكان، مفيدين من معطيات العلوم الأخرى التى تعنى بتحديد هذه القوى؛ فيبحث علم الأسلوب تناغم هذه القوى لدى الشاعر، وكيفية توظيفها فى عملية إبداع شعرى جمالى؛ فإذا كان النقد التقليدى يوضح ما أعطاه التاريخ والمجتمع للفنان؛ فإن الدراسة الأسلوبية تكشف عما أعطاه الفنان للفن والمجتمع بطاقته وإنجازاته الفردية.

وعلى هذا فإن علم الأسلوب عند تلك المدرسة لا يحل محل النقد ولكنه يكمله بدراسة النظم التعبيرية وفعاليتها الجمالية فى الخلق الأدبى. وكما أن القصد التعبيرى والقوة الجمالية هما محور البنية الكاملة الذى يحدد نوعية

موادها المكونة له ؛ فإن الدراسات الأسلوبية حينئذ لا تدور كلها حول الخصائص اللغوية فحسب ، ولا تسقطها من حسابها ، بل تدرس النظم التعبيرية فى أدائها لوظائفها ، مما يجعلها لا يمكن أن تغفل الجانب اللغوى ، ولا يمكن أن تكتمل باقتصارها عليه ؛ فالصيغ اللغوية لا تكتسب دلالتها فى العمل الأدبى إلا بعلاقتها بالهيكل الكامل له ، وفعاليتها من خلال التحديد النوعى لمكوناته المختلفة . (١٨ ـ٨٦) .

ويرى «أمادو ألونسو» أن لغة الشعر الأصيل ليست فيها ذرة من الشوائب ؛ فكل شكل إنما هو شكل لمعنى ، أو هو معنى مشكّل ، وحتى اللعب بالموسيقا والإيقاع والجناس والوقفات ونظام الكلمات ؛ كل هذا إنما هو طريقة تنظيم النشاط الخلاق فى لغة الشعر؛ فهو مثير للتوتر الداخلى وتعبير عنه فى الوقت نفسه ، ولابد من اعتباره عناصر فى الهيكل الشامل قام الشاعر بتناولها وتوظيفها بلذة جمالية ؛ ففى لغة الإبداع الشعرى ليست هناك زينة ولا إضافات ، كل شىء إنما هو تعبير عن الشعور وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقا لقواعد التنظيم الجمالى .

وبعد الشعر الخلاق يأتى الأدب بنظمه المختلفة شعرا ونثرا ؛ فحتى لو لم يكن هناك خلق شعرى بهذا المستوى فإن الوضع الروحى الخاص بالممارسة الأدبية يفترض توترا يصوغ ويشكل ، وانتباها لجميع المقتضيات الجمالية التى لا تلعب نفس الدور فى لغة المشافهة . فلغة الأدب تتغذى فى بعض جوانبها من فن الشعر، وتنضبط فى الجانب الآخر بالضرورات النحوية والمعجمية حسب حاجتها ؛ هذه اللغة التى تستخدم فى القصص والمسرح والمقالات الصحفية والكتابة العلمية الأدبية لها معجمها المفضل ولها أحوالها النحوية ونظام كلماتها وروابطها الإيقاعية وبلاغتها المرعية ، بل إن لها توافقاتها الصوتية الخاصة بها ، فإذا كانت نثرا علميا أو وصفيا على وجه العموم فإن

القصد الرائد لها عندئذ هو تمثيل ما يوصف طبقا لرؤية الشخصية التى تقوم بها ، فلا يتم تركيب الكلام مباشرة مثلما يحدث شفاهة بتوجيهه للتأثير فى الآخرين أو للمشاركة فى المواقف ، بل بطريقة موضوعية مطابقة لما شعر به الكاتب أو فكر فيه ، أى بموضعه الفكرى والإحساسى دون زيادة أو نقصان خضوعا للذة الجمالية ؛ ففكرنا يتكون ويتشكل ويصاغ كلما عبرنا عنه بالكلمات ؛ إذ إن هذا التعبير هو فى الحقيقة عملية تكوين له تعطيه قيمته كشىء متماسك بذاته . وهكذا فإن متعة اللغة الفنية هى متعة إعطاء الفكر والشعور المعبر عنهما تشكيلا جماليا ممتعا ؛ وعلى اللغة أن تلتزم بأداء هذا التشكيل الداخلى الجمالى الذى يستحيل تحقيقه بدونها ، وهنا تتجلى الحاجة الشديدة إلى جميع مظاهر الثراء والتنوع فى اللغة ـ على قصورها ـ ليتحقق هذا التشكيل . فالكاتب يريد أن يجسد موضوعية رؤيته الشخصية للأمر وأسبابه الدقيقة وتقديره الذاتى له ، وظلاله العاطفية الحساسة ، وإبداعات خياله بجميع إيحاءاته المعقدة ، ومعايشته الروحية الأصيلة ، ولا تكفيه حينئذ جميع الصيغ اللغوية المستعملة ، مما يدفع إلى أن يمتاح من معين اللغة القديم ، وهو معين مهمل من وجهة نظر الكلام الشائع ، لكنه حىّ يتنفسه الشاعر كالهواء المحيط به . وعندئذ تهرع الكلمات والانعطافات التى أفادت الشعراء المبدعين قبله فى التعبير عن تجاربهم الشاملة الفذة كى تعين هذا الكاتب فى صوغه الفنى ، وتحتفظ تلك الكلمات والتعبيرات فى داخلها بأصداء مرهفة للنغم العاطفى والنور الذى تجلت به لدى الشعراء السابقين ؛ حتى إذا ما تقدمت لخدمة الكاتب الجديد أسهمت ـ سواء أراد أو لم يرد ـ فى تظليل كيفية تفكيره وإحساسه ، وشاركت فى التكوين التدريجى لمبادئه ومشاعره ، وهكذا فبقدر ما يستطيع الكاتب الجديد أن يظفر بأصالته الشخصية بقدر ما ينغرس فى أرضية تراث لغته الشعرى ويمثل حلقة فى سلسلتها ، ممسكا بيد من سبقه ومادّا يده الأخرى لمن يلحق به .

وإذا كان كل كـاتب عظيم مجددا فى الصيغ والمحتوى فإن هـذا التجديد بجميع مظـاهره المعجميـة والمجازيـة والرمـزية مـا هو إلا استجـابة لضرورة التحقيق الموضـوعى ذى القيمة الجمالية لنـوع من الجدة النفسية، لكـن هذا التحقيق الموضـوعى لا يمكن أن يتم بشكـل متعسف اعتباطى؛ بـل يحتاج لبعض الدعم التراثى الذى يجعل التجـديد قابلا للتلقى والتفسير. ولهذا فإن كـل خلق للغـة فى الشعـر يعتمـد فى صدقـه وفعـاليتـه على أن يكون خلقـا مستمرا، والدعم الذى تتلقاه المواهب الفردية المجددة هو الذى يسمى اللغة الأدبية، وهى نظام من الصيغ والأشكال الماثلـة الحية يمكن تناوله وتمثيله فى معجم أو أجرومية وبلاغة محددة.

وأهم ما يتميـز به نظام اللغة الأدبيـة هذا ـ سواء فى هيكلـه الكامل أو فى عناصره المختلفة ـ هو أنه قد أخذ فى اكتساب تجسده بفضل الممارسة الخلاقة والـذوق الانتقـائى الرفيـع لأفضـل الأفـراد الموهـوبين، وأن هياكـل النغـم والإيقاع، وهياكل النحـو والمعجم والنطق، تستمر فيها نبالـة خاصة نفثتها أرواح مبدعيها العظماء، ومـع أننا نتحدث عن لغة مكتـوبة إلا أنها انعكاس أيضا لهيـاكل نطق أصحـابها الحية، فالعوامـل الموسيقية لا تنفصل عـن أية ممارسة لغوية، وليس بوسع الكاتـب ـ كما يقول «أمادو ألونسو» ـ أن يسجل على الورق كلمـة واحدة دون أن يكون قـد شعر بجسمها الموسيقـى، وليس بوسع القارئ أن يدرك جملة أو عبارة أو حتـى كلمة مفردة إلا إذا أعاد بخياله تكوينها الموسيقى. (١٨ : ٦٢).

وإذا كان النقـد التقليدى قـد افترض بالفعـل وجود مظهـر جوهـرى فى الأدب هو إثارتـه للذة الجمالية، أى اشتماله على قيـم تولد هذه الإثـارة، فإنه عنـد الممارسة الفعليـة قـد أغفـل هذا الجانـب فى تحليلـه وتقـويمه لـلأعمال الأدبيـة؛ إذ عنى بـدراسـة المواد المكونـة لـلأعمال الأدبية دون أن يبحـث فى

وظيفتها الجمالية . وعلم الأسلـوب ـ فى تقدير «أمادو ألونسو» ـــ مدعو حينئذ لأن يشغـل أساسـا بهذه اللذة الجمالية باعتبـارهـا المحرك الـرئيسى للخلـق الأدبى ، إذ إنها كـامنة فيـه كما تكمن السيمفونيـة فى «الأسطوانـة» الموسيقية حتى يـأتى القـارئ فيوظفهـا أى يسمعها و يستمتـع بها وتثرى روحـه وتنعم حواسه ، فلا الفكر ولا الشعور، ولا تكوين الواقع الدال ، ولا إثارة الكلمات الموحية ، ولا طرافة الجمل المتهادية ، ولا سحـر النغم الصوتى ، لا شىء من ذلك يكـوّن العمل الأدبـى ما لم تكـن اللذة الجماليـة من ورائه تثيره وتحدده ، فكل هيكل فنى . لا ينحل فى تحليله الأخير إلى هـذه اللذة الجمالية الجوهرية يظل ملغزا لم يبح بسره بعد للنقد الأسلوبى (١٩ : ٩٦) .

وقـد وصلت هـذه المدرسة النقـديـة الأسلوبيـة إلى أوج نضجها على يـد «داماسو ألـونسو» (١٨٩٨ ـ ٠٠) فى منتصف القرن ، وأصبحـت دراساته فى هذا المجـال التأصيـل النظرى والتطبيق العملى المعتمـد للاتجاه الإسبـانى فى التحليل الأسلوبى ، وهو اتجاه لم يفقد أهميته ولم تضعف أسسه العلمية حتى الآن ؛ بل مـا زال معترفا بـه فى كل الـدراسات العـالمية ، وإن نحـا إلى تجديد مصطلحاتـه ومقولاته فى الآونـه الأخيرة ، ويعتبر إلى حد مـا توفيقا وتطـويعا لمبادئ المدرستين الأسلـوبيتين السابقتين ، فهو من نـاحية : امتداد للمثـالية الألمانيـة فى اعتمادهـا الجوهـرى على الحدس واهتمامهـا البـارز بـالتحليـل النقدى ، لكنه مـن ناحية أخرى يـرتكز على مبادئ «سوسيـور» أستاذ «بالى» ومؤسس علم اللغة الحديث وينقدها ويضيف إليها . فقد ميز «سوسيور» فى نظريتـه بين الدال والمدلول المكونين للعـلاقة اللغوية ، ورأى أن المدلـول هو التصور الذهنى النـاجم عن الدال ، إلا أن «داماسو ألـونسو» يعتقد أن هـذا التحديـد المبسط الفقير لا يصـل إلى أعماق الواقـع اللغوى فى حقيقـة الأمر ؛ فالـدوال لا تنقل مجرد تصـورات ذهنية ، بل تقـوم بعدد معقـد ومرهـف من الوظـائف ، إذ ينبثق الدال ـــ أو الصورة السمعيـة ـ من المتكلـم تحت ضغط

طاقة نفسية مركبة ؛ قد تحتوى على تصور أو أكثر؛ أو لا تحتوى على أى تصور، إلا أنها مشحونة بالرغائب المبهمة والمعطيات الحسية المتعددة من بصرية وسمعية ولمسية وغيرها ؛ مما يجعل هذا الدال قادرا على تحريك ما لا يحصى من خيوط الشبكة النفسية للمستمع ، وتلقى الطاقة المتضمنة فى الصورة السمعية .

فالمدلول هو تلك الطاقة المعقدة التى لا يمكن أن تكون قاصرة على الجانب التصورى ، ومن هنا فإن بوسعنا أن نقول إن المدلول دائما مركب بشكل يجعلنا قادرين على أن نميز فيه بين مجموعة من المدلولات الجزئية . وليس من المحتم عند «داماسو ألونسو» أن يكون الدال جملة أو كلمة أو وحدة تقاس بالحجم ؛ بل بالوظيفة دائما ؛ فالمقطع أو الحركة أو الحرف أو النبر أو التنويع الإيقاعى تصلح جميعها لهذه الوظائف التعبيرية . كما أننا يمكن أن نأخذ الاتجاه العكسى المتصاعد ، فنعتبر بيت الشعر أو المقطوعة أو القصيدة أو العمل بأكمله وحدات دالة لكل منها مدلوله الخاص ، فالدال إذن كل ما يعدل به المتحدث حدسنا للمدلول مهما كان يسيرا أو خطيرا .

وإذا كان «سوسيور» يرى أن العلاقة اللغوية بين الدال والمدلول اعتباطية متعسفة دائما ؛ إذ كان يمكن إطلاق أى اسم آخر على نفس المسميات ومن هنا يتأتى اختلاف اللغات ، فإن هذه العلاقة ــ فى الشعر على وجه الخصوص ـ ذات طابع سببى له بواعثه ، إذ إن الخاصية الغنائية للشعر أو النثر المفعم بالروح الغنائى تتمثل على وجه التحديد فى هذه البواعث السببية(٢١ : ٣٣) .

ويعد الشكل الشعرى مركبا من مجموعة من المركبات ؛ فهو يتضمن ناحية التمثيل الذهنى لما فكر فيه الشاعر، ويحتوى من ناحية أخرى على مركب من العناصر الصوتية التى تنحو جميعها إلى إقامة علائق غير تقليدية

بين الدال والشيء المدلـول ، وكلما اكتملت الصيغ الشعرية كلما كـانت هذه العلائق أقوى تعبيريا . وتنتمى العناصر الصوتية مثلا لمستويات مختلفة لابد مـن تصنيفهـا وتنظيمهـا ، فهـى تتـدرج مـن مجرد نبر إيقـاعـى إلى الحروف والكلمات والأبيات والمقطوعات ، طبقا للترتيـب الزمنى فى الاستمرار النسبى الذى يسمح بمد خط متنام للقصيدة ، والتمييز فيها بين عدد من الوحدات المختلفـة فى أطـوالها بشكـل متصـاعد ينتهـى إلى القصيـدة كلهـا كـوحـدة كبرى(٢١ : ٥٠) .

ويعنى «داماسـو ألونسو» بتحديد الشكل الخارجـى والشكل الداخلى فى الدراسة الأسلوبية ؛ فيرى أن مفهوم الشكل لا يؤثر على الدال فحسب ، كما أنه لا يـؤثر على المدلول وحـده ، بل يمس العلاقـة بينهما ، وهو يقابـل فكرة العلاقـة اللغويـة عند «سوسيـور» لكنه يتكيف مـع طبيعة الإبـداع الأدبى ؛ يؤدى عنـد تحليله إلى إمكـانية التمييـز فى الشكل بين منظـورين مختلفين هما الشكل الخارجى والداخلى ، ويعنى بالأول العلاقة بين الدال والمدلول منظورا إليها من ناحية الـدال ، وبالآخر نفس هذه العلاقة منظورا إليهـا من جانب المدلول .

وتقوم معظم الدراسات الأسلوبية على منظور الشكل الخارجى لأنه أيسر إذ ينطلق من وقائع صوتية ملمـوسة ؛ إلا أن الدراسات التى تحاول استجلاء الشكل الداخلى بشىء من العسر والصعوبة تعـالج كيفية إعطاء صيغ معينة لمجموعـة مركبـة من العـواطف والأفكـار وأفعال الإرادة الخلاقـة فى الإبداع الأدبى ، وتشكيلها فى قوالب مادية ، بعد أن كانـت فى حالة هلامية فوضوية تبحث عن شكلها . فاللحظة المهمـة فى الإبداع الأدبى ؛ والنقطة المركزية فى البحث التى يتخذ هذا المنظور دون تشتيـت الجهد فى الأطراف الخارجية هى لحظة التشكيل الـداخلى للمدلول وتكييفه العفوى المتوافـق مع الدال . وعلى

«علم الأسلوب» فى تقديـر «داماسو ألونسو» أن يعنى بهذيـن المنظورين على حـد سـواء ، وأن يشمـل نتيجة لـذلك الشكـل الخارجى والـداخلى معا . (٢١ : ٣٣) .

ويلاحظ «دامانسو ألونسـو» أن البحوث الأسلوبية التى تجرى فى اللغات الـرومانيـة تنحو إلى تتبـع التعبير العاطفـى فى العمل الأدبـى ، وتترك جانبـا تشكيل العنـاصر الذهنيـة التصورية ، مـع أن وحدة الفكـر قد تكـون لدى بعض الشعراء العنصر الحاسم فى تشكيل القصيدة ، مما يجعل من المستحيل عزل التصـور عن العاطفـة ، ويوجـب الاهتمام فى التحليل الأسلوبـى بكلا العنصرين . وعندمـا يتركز البحث حول ردود الفعل العاطفيـة العميقة التى تعطى للقصيدة عـادة أسعد إنجازاتها فقد يؤدى هـذا إلى إغفال ردود الفعل التأملية ـ غير الوهلية ـ ذات الارتباط الوثيق بالتراث الثقافى وهى لا يمكن أن تنفصم عن البواعث الحيوية المباشرة ، وهنـا يصل «داماسو ألونسو» إلى مبدأ جوهرى يتلخص فيما يلى :

إن علم الأسلوب فى دراسته للعناصر العاطفيـة والذهنية التى تمثل وحدة القصيـدة ، لا يعنيه ، أو لا ينبغـى أن يعنيه مصـدر هـذه العناصر، فسـواء أجاءت ثمـرة للتأمل والتراث ، أم نتيجـة لانعكاسـات حيوية مبـاشرة فهى تدرس بشكلها العضوى كأبنية متزامنة من القيم . فالتحليل الأسلوبى يجرى على قيم بنيـة متزامنـة ، وليست هنـاك أية وحـدة عضويـة أشد اكتمالا مـن القصيدة فى تنفيـذها اللغوى ، بـاعتبارها الإمكانيـة المركزة القصوى للـدلالة اللغوية الشعرية .

وليس هدف الـدراسة الأسلوبية للقصيدة سـوى فهمها باعتبارهـا نظاما فرديا تامـا من القيم والعثور على وحدة هذا النظام هو غـاية علم الأسلوب ، مما يجعـل التأمل الأسلـوبى توقيتيـا متزامنـا . بيد أن هذا الأسـاس وإن كان

صحيحا تماما من جانب الدال فإنه يحتاج إلى بعض التوضيح فيما يمس المدلول . فالدال مادة قابلة للتسجيل الطبيعى ، والصعوبة الوحيدة التى تعترضنا فيه هو ما يتضمنه مما لا يحصى من العلاقات . أما المدلول فليس سوى حدسنا الخاص بالقصيدة ، وقد نتناوله كما لو كنا قد أمسكنا بطائر فى يدنا ، مع أنه ليس ماديا ولا قابلا للالتقاط والتسجيل والتحليل ؛ إذ إنه ذو طبيعة معتصمة متأبية ؛ إنه العنصر الأخير ـ على صلته الحميمة بالدال ـ لمجموعة نتوقع أن تكون منتظمة من الحالات الروحية التى تبدأ بنوع من العماء السابق على الخلق ، والتى تنمو ـ بسر التكاثر والاختيار والتبسيط ـ إلى اتخاذ صيغتها الشبكية المعقدة ، لتكون شيئا عضويا هو المدلول . ومع أنه غير قابل للالتقاط فلابد من متابعته فى تشكيله وتكونه وتضافر العناصر على تأليفه ، وقد تقتضى هذه المتابعة اهتماما بالبعد التاريخى المتطور الخارج عن النطاق الأسلوبى البحت (٢١ : ١٩٦) .

ويرى «داماسو ألونسو» أن مراحل المعرفة الشعرية ثلاث : القراءة والنقد والعلم . فاللذة الجمالية الصافية ، والشعور الذى تنحو القصيدة إلى توصيله ، ينبغى أن يكونا بريئين سابقين على أى تحليل ، نابعين من ذوق الشعر ، وجديرين بأن يرتجف لهما كل قارئ حساس عندما يتضمخ بماء الشعر العذب والمعذب فى نفس الوقت . أما المبتدئ فإن هذه العملية تصبح بالنسبة له غذاء طبيعيا شعريا ؛ دون المرور به كتجربة مباشرة لا تجدى أية محاولة لاحقة لبحث مشاكل الشعر معه ، وعلى هذا فإن بعض الفلاسفة ، ممن لم يمروا بهذه الحالة قد يستعرضون ببرود وبجدية ساذجة قدرا من هذه المشاكل فلا يزيدون على بناء مجموعة من الأقفاص الفارغة التى لا تصلح لسكنى أى طير. لكن من يعض هذا السم العذب ؛ من يغشيه ذلك النور الباهر للجانب المجهول فى الوجود ، قد يحيا ويموت متنسكا له دون أن يشغل بشىء آخر، وقد تستند به فكرة التساؤل عن سبب تحريك هذا الشعر

له ومصدر قوته، وعندئذ لابد له أن ينتقل إلى مرحلة أخرى بالغة الحيوية؛ فبعد أن كان الشعر غذاءه الطبيعي يصبح مادة لتأمله النقدى الفكرى كمشكلة فلسفية؛ فإذا أمعن فى الطريق وحاول الإجابة عن هذه الأسئلة الملحة فإنه حينئذ يخطو نحو المرحلة الثالثة من مراحل المعرفة الشعرية للأدب.

فالمرحلة الأولى هى القراءة، والثانية هى النقد، وكلتاهما ـ عند «داماسو ألونسو» ـ حدس غير علمى فى حقيقة الأمر؛ يقوم على معرفة فنية لوقائع فنية مكتفيا بالتذوق، وما ينبغى أن نبحث عنه إنما هو إمكانية المرحلة الثالثة للمعرفة الأدبية، إمكانية المعرفة العلمية للوقائع الأدبية الفنية وهى مهمة البحث الأسلوبى، ولا يخلو بطبيعة الحال من إشكالات وتناقضات، لكن لا مفر من محاولته. (٢١ : ٣٩٧).

فالسؤال المطروح إذن هو: إلى أى حد، وبأى شكل، يمكن للفن، وفى حالتنا الخاصة، للأدب والشعر أن يكونا موضوعا لمعرفة علمية؟

إن التوحّد المتفرد من أهم خصائص الأعمال الفنية؛ فإذا عرضنا القضية محصورة فى عمل فنى أو أدبى محدد أدركنا المشكلة بشكل مباشر صريح، فإلى أى حد يصبح هذا الخلق المتوحد المتفرد موضوعا صالحا للمعرفة العلمية؟

لنأخذ قصيدة شعرية مثلا؛ إنها خلق فنى فردى غير مكرور، هل يمكن مع ذلك أن تكون موضوعا لمعرفة علمية تلتقط الظواهر وتبحث عن القوانين أم أنها مجال لا تجدى معه سوى المعرفة الحدسية المتذوقة؟

ربما كانت فكرة القانون ـ بالمفهوم الطبيعى ـ غير صالحة للتطبيق الحرفى هنا، كما أن من الواضح أن معرفة الظاهرة الفنية تعنى إدراك سبب تفردها وتوحدها وخصوصيتها، وكل هذا إنما هو قانونها الداخلى الخاص؛ أى أن

علينا ـ نتيجة لـذلك ـ أن نعتبر الظاهرة الأدبية ؛ القصيدة مثـلا ، كونا مغلقا على نفسه ، ونبحث عن قانونه الخاص ، أو نظام قوانينه ، أى ما يتكون منه ، وما يجعله متفردا لا نظير له .

هذه هى المشكلة المركـزية للمعرفة العلمية للعمل الأدبـى ، وهى مشكلة يرى «داماسـو ألونسو» أنها لن تحل بمنهـج علمى بحت ؛ بل لابـد فيها من الاعتماد على الحدس ؛ فهذا هـو مجد الحدس وعظمته باعتبـاره أداة الالتقاط والتصويـر الأخيرة للإنسـان القادرة على الإحـاطة بمكـونات العمـل الأدبى المتفرد فى لحظة غامضة مضيئة معا .

على أننا لا نلبث أن نرى أن العمل المتفرد يحتوى فى تركيبه على مجموعة من العناصر المتشابهة مع مجمـوعة من العناصر الأخرى المكونـة لأعمال مناظرة ، قصائد شعرية مثـلا ، وعندئذ ندرك أن من الممكن إقامـة نوع من التنميط أو التنظيم لمجموعات متقاربة أو لعناصر متشابهة ، وهذا المجال مفتوح بطبيعة الحال للبحث العلمى المنظم .

لكن لا ينبغى أن ننسى أنـه بعد أن تتولى إجراءاتنا التحليلية إقـامة شبكة من العـلاقات بين الأعمال الفنية المتـوافقة فإنـه غالبـا ما تكون السمكـة قد هربت من ثقوب هذه الشبكة . وبالفعل فإننا ندرس علميا كل ما يتوافق أو يتشابه مع مجموعة أخرى مـن القصائد دون أن نصل بهذا إلى معرفة علمية لما كان يهمنـا معرفتـه فى حقيقة الأمـر وهو : لماذا تعـد القصيدة شيئـا متوحـدا متفردا ؟ ، فمن الممكن وضع نظام استنباطى لبعض المقولات العامة والقواعد الأساسية التى تشبه القوانين ، فندرس مثـلا بعض حالات الدوال وما تنتجه من مـدلولات ، ونضعهـا فى قوائم كـى نصل إلى قـوانينها العـامة فى الشعـر وظواهره ، ولو فعلنا ذلك فى العالم المادى لكنا قد أحطنا به علما . أما فى الفن ـ والشعر خاصة ـ فإن ما يند عن هذا التحليل هو العنصر الجوهرى فيه على

وجه التحديد ؛ هو ما يجعله متفردا متميزا ، مما يجعل أى تحليل ـ مهما كان دقيقا شاملا فى رأى «داماسو ألونسو» ـ لا يمكن أن يغنى عن هذا الحدس الكلى الذى يصل إليه شاب فى لحظة ملهمة وهو يمسك بيده ديوانا من الشعر فى صباح ربيعى بإحدى الحدائق العامة . (٢١ : ٤٠٠) فالحدس هو وحده القادر على تلك القفزة الأخيرة ، وهو وحده الذى يستطيع أن يرفع العلم على قمة المعرفة بالفن . هو الذى يحيل العداء إلى صقر!

لكن لابد من التسليم ــ مع ذلك ــ بأن المسافات التى يقطعها التأمل المنهجى للشعر تتسع كل يوم وترقى إلى أعلى ؛ ما دام هذا التأمل يتخذ أساسا له ما تضافرت على إثباته جهود العلماء فى علم الأسلوب .

وبهذه الروح حلل «داماسو ألونسو» رئيس الأكاديمية الإسبانية الآن عيون الشعر الإسبانى فى مختلف عصوره ، واضعا يده بطريقة نقدية أسلوبية فذة على ملامح شكله الخارجى والداخلى ، ومجموعة العلاقات الكامنة المتبادلة بين دواله ومدلوله ، معتمدا فى الدرجة الأولى على ذوق الشاعر الفنان ؛ الذى أسس مع ثلة من الشباب يتوسطهم «جارثيا لوركا» ما أطلق عليه فيما بعد جيل ١٩٢٧ ، كما يعتمد على جهاز الناقد اللامع وأدوات العالم اللغوى المتمكن . وتبعه فى هذا السبيل كوكبة من الباحثين لا يزالون يرون فيه علما من أكبر أعلام الدراسات الأسلوبية فى اللغات اللاتينية ، وسنعود ـ إن أذن الله تعالى ـ إلى بقية مبادئهم فى الإجراءات الأسلوبية عند التعرض لها فيما يلى من فصول هذا البحث .

□ □ □

الإطار النظرى لعلم الأسلوب

- ☐ مفهوم الأسلوب
- ☐ تحديد علم الأسلوب
- ☐ صلته بعلم اللغة
- ☐ علاقته بالبلاغة

مفهوم الأسلوب

عرضنا فى القسم السابق لتاريخ علم الأسلوب واتجاهاته المبكرة حتى منتصف القرن تقريبا، ويتعين علينا لمتابعة تطور هذا العلم الحديث من ناحية، وللتركيز على «المبادئ» ــ بالمفهوم الفكرى لا التاريخى ـ من ناحية أخرى أن ننتقل إلى منظور مختلف؛ فنبحث فى الإطار النظرى للعلم وكيفية تبلوره وعلاقاته بالعلوم المناظرة الأخرى التى تكاد تمتزج به، مثل علمى اللغة والبلاغة. إلا أنه لا يمكن الحديث عن علم الأسلوب دون تعرض لمفهوم الأسلوب؛ مما يضعنا فجأة فى قلب المشكلة الأسلوبية، ويوشك أن يشكك فى مشروعية الدراسة العلمية، لأن استعراض هذا المفهوم وتحليله يلخص مراحل البحث فى الأدب واللغة، وتطور النظرية النقدية حتى قربها من الطابع العلمى ـ بعد عناء شديد ـ فى الآونة الأخيرة، مما يجعل تحليل المفهوم عملية مراجعة نوعية لنمو الاتجاهات السابقة، والتقاط للخيوط المتينة منها، الصالحة للدخول فى بنيته ونسيجه كعلم ناضج مكتمل.

لهذا فإن تقديم تعريف دقيق للأسلوب ليس مجرد إشارة للمادة التى يعالجها علمه؛ بل هو أول اختبار لصلابة مناهجه وسلامة أدواته، وهى بطبيعتها مناهج تراكمية لا تبادلية؛ أى أن اللاحق منها لا يلغى السابق تماما ويعفّى على أثره مثل مناهج العلوم الطبيعية، بل يثريه ويتكئ عليه وإن

اضطر لتغيير نقطة الارتكاز فيه . فأدوات البحث فى هذه العلوم الإنسانية لا تتناسخ بل تتكاثر، ويصحح الحديث منها اتجاه حركة القديم؛ دون أن يوقفها أو يردها على أعقابها . فالجديد فيها ينقد القديم ولا ينقضه ، لأنه دخل فى صميم تجربته وكينونته .

ولا تثريب علينا أن نبدأ - مثل أجدادنا الأوائل - بالإشارة للجذر اللغوى لكلمة «أسلوب» فى اللغات الأوروبية المعروفة واللغة العربية ، فقد اشتقت فى هذه اللغات من الأصل اللاتينى Stilus وهو يعنى «ريشة» ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة؛ فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية ، دالا على المخطوطات ، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية؛ فاستخدم فى العصر الرومانى - فى أيام خطيبهم الشهير «شيشيرون» - كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة؛ لا من قبل الشعراء، بل من قبل الخطباء والبلغاء، وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حد ما بكلمة Style حتى الآن فى هذه اللغات؛ إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق . ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساسا عن الخطابة واللغة المنطوقة فإن تعلق مفهوم الأسلوب بها يشير إلى بعض الخواص الكلامية فيها . ويرى بعض الباحثين أن اشتقاق الكلمة من أصل لا تينى - لا إغريقى - كما هى الحال فى معظم المصطلحات البلاغية الأخرى له أهمية خاصة ، فأرسطو مثلا يستخدم Lexis أى لغة أو كلمة مقابل Tax-is أى نظام التى تترجم عادة بقول أو أسلوب ، لكن كلمة Stylos تعنى فى اللغة الإغريقية «عمودا» ، ومن هنا جاءت تسمية زاهد متصوف مثل «سيميون» «الأستيليتا» إذ كان يعيش على عمود قديم تقشفا وزهدا . أما شكل كلمة Style فى اللغة الإنجليزية ، بدلا مما كان ينبغى أن تكتب به Stil فمبنى على أساس توهم الأصل الإغريقى ، لا مطابقة الأصل اللاتينى الحقيقى كما يقول قاموس «أوكسفورد» (٤٨ : ١٥) .

أما فى اللغة العربية فأسلوب ــ كما يقول ابن منظور فى لسان العرب ــ «يقال للسطر من النخيل ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب ، يقال أنتم فى أسلوب سوء . . ويجمع أساليب ، والأسلوب الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب الفن ، يقال أخذ فلان فى أساليب من القول أى فى أفانين منه» (١٧ : ٤٥٦) هذا من الوجهة اللغوية البحتة ، لكن لا مفر من استكمالها بالمفهوم الدلالى للأسلوب فى التراث العربى ، ولعل أدق تحديد له ــ على تأخره ـ يرجع إلى «ابن خلدون» الذى يقول فى مقدمته عن الأسلوب : «إنه عبارة عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض ، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . . وتلك الصورة التى ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويعيدها فى الخيال كالقالب والمنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصها فيه رصا ، كما يفعل البناء فى القالب والنساج فى المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه ، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة . » (٥ : ١٢٩٠) .

ومن الواضح أن هذا المفهوم التركيبى الدقيق للأسلوب إنما هو اصطلاحى لا لغوى ، ويسبق بقرون دخول الأسلوب فى المصطلح النقدى الأوروبى ، فقد استخدم فى النقد الألمانى منذ أوائل القرن التاسع عشر فى معجم Grimm وورد لأول مرة فى اللغة الإنجليزية كمصطلح عام ١٨٤٦ طبقا لقاموس «أكسفورد» ، ودخل القاموس الفرنسى لأول مرة كمصطلح عام ١٨٧٢م (٤٤ : ٨١) .

وإذا كان الباحثون يجمعون اليوم على أن «الأسلوب» من أهم المقولات التى توحد بين علمى اللغة والأدب، وأن دراسته ينبغى أن تتم فى المنطقة المشتركة بينهما؛ فثمة إذن اتفاق ضمنى على أن هناك شيئا يسمى «الأسلوب» لم يخرج عليه سوى باحث إنجليزى معاصر هو «جراى» الذى زعم أنه يمكن من استعراض مشكلات تعريف الأسلوب والاعتراضات الموجهة لكل منها استخلاص نتيجة مريحة تحل الإشكال وهى أنه لا وجود له (٤٨ : ٩٧).

أما بقية الدارسين فقد سلموا بوجود الأسلوب بالرغم من عدم اتفاقهم على تحديده وتحديد الإطار النظرى الذى تتم دراسته فى نطاقه، فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون فى تناوله. وقد أدى هذا إلى أن يقدم كثير من الباحثين فى مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل فى بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفا، إلا أنه لا ينبغى أن نستنتج من ذلك على الإطلاق أن ظاهرة الأسلوب مشكوك فى وجودها؛ فعلم اللغة مثلا يستخدم بنجاح بالغ مقولة الجملة بالرغم من عدم اتفاق العلماء على تحديدها، حتى عكف بعض الباحثين على جمع مائة وثمانية وثلاثين تعريفا للجملة، ومع ذلك فهى بالغة الفائدة فى جميع التحليلات اللغوية ولا يمكن التخلى عنها.

على أن هذه التعريفات تساعد بالضرورة على تحديد الظاهرة؛ وخاصة عندما لا تنتزع من سياقها قسرا، بل يعنى الباحث بالإشارة إلى إطارها النظرى الأصيل، بالإضافة إلى قيمتها التوثيقية، أما إذا اقتطعت بشكل مبتسر فإنها حينئذ تعوق نمو النظرية الأسلوبية، وتحول دون إجراء تحليل دقيق لظواهرها. ولعل هذا يتضح بشكل بين من التعريف الشهير الذى قدمه «الكونت بوفون» فى خطابه عن الأسلوب إذ يقول:

«إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من

شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير».

وقد تردد ذكر هذا التعريف مئات المرات بأشكال مختلفة وأدى اقتطاعه من سياقه إلى انتقال مشكلة الأسلوب إلى نطاق علم النفس الفردى، وجعل مقولة الأسلوب تشير إلى شخصية مؤلف النص وخواصه النفسية. وبطبيعة الأمر فإن تحليل الأسلوب الفردى والخواص الأسلوبية المتعينة لمؤلف محدد أمر منطقى ومشروع؛ إلا أن إقامة العلاقة المتبادلة بين الأسلوب ووقائع حياة المؤلف أو ملامحه الفردية المادية أو النفسية قد عاق خلال فترة طويلة إقامة تصور أسلوبى يعتمد على مقولات علم اللغة من ناحية، ويتمتع بتقدير باحثى الأدب من ناحية أخرى.

ونفس هذا الموقف المتحفظ ينبغى أن نتخذه عندما نرى مؤلفا يتحدث عن أسلوبه الخاص، فمن ناحية المبدأ نجد أن ما يقوله الكتاب عن أعمالهم لا يمثل دائما أوثق السبل للتعرف عليها فى علم الأدب، ومن ذلك تلك العبارة الشهيرة «لمارسيل بروست» التى كثيرا ما يستشهد بها إذ يقول: «إن الأسلوب ليس بأية حال زينة ولا زخرفا كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة «تكنيك» إنه مثل اللون فى الرسم؛ إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذى يراه كل منا دون سواه» (٧٣ : ٢٣) فهذا بيان عن عملية الخلق الأدبى، خاصة إذا لاحظنا ارتباطه بالنظريات الفنية الانطباعية المعاصرة له، لكنه لا يعد تعريفا للأسلوب، والكاتب بدوره لم يزعم أنه يقدم تعريفا للأسلوب، ومع ذلك فقد اعتبر خلال فترة طويلة محورا أساسيا لفهم آثار هذا المؤلف وغيره من الأدباء.

وهناك طريقة منظمة لتصنيف تعريفات الأسلوب المختلفة تتمثل فى

مراعاة المراحل الأساسية لعملية التوصيل الأدبية ، فثمة تعريف يعتمد على وجهة نظر الكاتب مثل الذى أشرنا إليه من قبل ، ومع تحفظنا فى قبوله ينبغى أن نختبر عناصره ونستشف منها ما يدل موضوعيا على رؤية الكاتب وموقفه ، «فجوته» مثلا كان يرى أن «الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط الرفيع الذى يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلى لمادته والكشف عنه» وبهذا الفهم لا يصبح الأسلوب مجرد تقليد سلبى للطبيعة ، ولا تطبيق لبعض المهارات المصطنعة فى تطويع المادة . ويقول «موريه» : «الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود ، وشكل من أشكال الكينونة ، وليس فى الحقيقة شيئا نلبسه ونخلعه كالرداء ، ولكنه الفكر الخالص نفسه ، والتحويل المعجز لشىء روحى إلى الشكل الوحيد الذى يمكننا به تلقيه وامتصاصه» . (٦٤ : ٧) .

وثمة تعريفات أخرى تشير إلى خواص النص نفسه ؛ بالتركيز على تحليل الأسلوب فى إطار البحث الموضوعى عن خواصها وملامحها المحددة ، كما أن هناك فى المقام الثالث تعريفات تعتمد على انطباع القارئ المتلقى ، وهى منتشرة بكثرة فى معظم الأعمال النقدية وكتب تاريخ الأدب فى تحديدها للأسلوب الفردى والجماعى ، وقد يتألف التعريف الواحد من أكثر من عنصر من هذه العناصر الثلاثة كما سنرى فيما بعد .

وقد استعرضنا آراء «بالى» مؤسس علم الأسلوب ، ويستخلص منها أن مفهوم الأسلوب عنده يتمثل فى مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ ، ومهمة علم الأسلوب لديه هى البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التى تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة ، فاللغة بالنسبة له هى مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر ، وبوسع المتحدث أن يكشف

عن أفكاره بشكل عقلى موضوعى يتوافـق مع الواقع بأكبر قدر ممكن، إلا أنه كثيرا ما يختـار إضافة عناصر تـأثيرية تعكس جزئيـا ذاته من ناحيـة والقوى الاجتماعية المرتبط بها من ناحية أخرى. وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغـة المنتظمة مـن وجهة نظـر محتواهـا التأثيرى؛ أى التعبير عـن الحساسية من خلال اللغة، وفـاعلية اللغة على هذه الحساسية. (٢٤ : ١٦) فأصل الأسلوب عند «بالى» هـو إضافة ملمح تأثيرى إلى التعبير، ولاشك أن هذا الملمـح التأثيرى ذو محتوى عـاطفى، وهـو نفس المحتوى الـذى يعتمد عليه «سيدلير Seidler » منظـورا إليه مـن وجهة نظـر المتلقى أو القـارئ فى تحديده للأسلـوب إذ يقول: «الأسلوب هو طـابع العمل اللغوى وخـاصيته التى يؤديها، وهو أثر عاطفى محدد يحدث فى نـص ما بوسائل لغوية، وعلـم الأسلوب يدرس ويحلـل وينظم مجموعة الخواص التى يمكـن أن تعمل ـ أو تعمل بـالفعل ـ فى لغة الأثـر الأدبى، ونـوعية تـأثيرها، والعـلاقات التـى تمارسها التشكيلات الفعالة فى العمـل الأدبى»، وبهذا يمكن إدماج القارئ فى النظـرية الأسلـوبيـة كمتلق يعتـد بدوره فى تحديـد التـأثير داخل عمليـة التواصل الأدبى.

وقد سبق للبلاغة التقليدية أن اعتـدت بالمخاطبين كهدف للقول المقنع؛ إلا أن مقولـة القارئ لا تبرز مـن خلال هـذه التصورات الأسلـوبية إلا على أساس واحـد هو تأثير الأسلوب القـاصر على المستوى العاطفى، ونـادرا ما نجد مؤلفا يتجاوز هذا المستوى ويلتفـت إلى ألوان أخرى من التأثير كما نجد عند «أمادو ألونسو» الذى كتب عـام ١٩٢٤ يـقول: «إن الطريقة التى يتكون بها العمل الأدبـى فى جملته وعنـاصره التفصيلية هـى التى تحدد أنماط المتعـة الجمالية الناجمة عنها، وبعبارة أخرى ينبغى الاعتـداد بها كإنتاج إبداعى وقوة خلاقة فى نفـس الوقت». لكن هذه الإشارات للقـارئ لم تستمر فى المراحل الأولى لتطور علم الأسلـوب، وبهذا لم تدخل فى المنهج التحليلى الـذى انبثق

حينئذ، لم يلبث علم اللغة الحديث أن عاد إلى الاهتمام بالتأثير العاطفى على المتلقى تحت مصطلح لغوى آخر هو «الإيحاء»، فيشير بعض الدارسين إلى علاقة الإيحاء بالأسلوب بقوله: «كلما قرأنا نصا جديدا برزت إيحاءاته، فكيف نتعرف على هذه الإيحاءات إن لم ينظر القارئ إلى نفسه محاولا تحليلها من خلال تجربته الخاصة كقارئ؛ لكن هل تكفى الإيحاءات لتغطية جميع أسرار عملية الكتابة؟ إن هذا مشكوك فيه، ومع ذلك لابد للدراسات الأسلوبية أن تأخذ فى اعتبارها مقولة «القارئ» بشكل ما»، وسنرى عند استعراض النظرية الأسلوبية البنيوية كيفية توظيفها لهذه المقولة (٧٣ : ٥٥).

وهناك تصورات أسلوبية أخرى تنحو إلى تعريف الأسلوب دون اعتبار لمصدره ولا تلقيه، بل كشىء ماثل فى النص نفسه، لكن على أساس أنه عنصر إضافى يتم تزيين النص به كحلية لشكله وصياغته، فيصبح الأسلوب هو القشرة التى تلف لبا من الفكر أو التعبير الموجود من قبل؛ أو زينة تضاف إلى النواة الأساسية للقول. ومن نماذج هذا المفهوم تعريف «ستاندال»: «الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذى ينبغى لهذا الفكر أن يحدثه» (٦٣ : ٧٨) ومعنى هذا أنه يسلم بوجود فكر معين قبل تجسده فى كلمات؛ فالأسلوب إذن يصبح إضافة تقوم بوظيفة لا تتصل بالجمال، بل على وجه التحديد بالفعالية والتأثير.

وما دام الأسلوب يعد إضافة بهذا الشكل، فمن الممكن إذن تصور تعبيرات محايدة لا أسلوب لها، ويرتبط الأسلوب حينئذ بالأعمال البليغة فحسب، فهى التى تتميز بالقوة، وإن كانت معرضة لخطر الرتابة بالتكرار، فالأسلوب له ميزة التعقيد الذى قد يؤدى بدوره إلى التشتيت. ومن الباحثين المحدثين «جودمان» إذ يقول: «إن أناشيد «ميلتون» ليس لها أسلوب، فهى أقوال محتدمة وملتزمة بشكل شخصى، وبوسعنا أن نقول إنه ليس هناك

أسلوب على ثلاث وجهات، إحداها ـ وهى التى تنطبق على «ميلتون» ـ تشير إلى أن قولا قديـرا قد يبدو محايدا مـن الناحية الفنية لصـالح ما فيه مـن فكر وشعور؛ فى الوقت الذى يعد فيه هذا الحياد نفسه تعبيرا عن موقف، والوجهة الثانية أن تكون الكتـابة غير أدبية، إذ لا يستطيع المؤلف أن يقيم عـلاقة بينه وبين قوله مطلقا، وهنا لا يكون ثمة أسلوب، أمـا الوجهة الثالثة فهى تنطبق على الشعر السيئ؛ حيث يصبح الحرمان مـن الأسلوب فى واقع الأمر نتيجة لاختلاط أساليب عديدة» (٤٧ : ١١٧) وطبقـا لهذا المفهوم فإن الأسلوب له قيمة مستقلة عن المضمون، وهـو قاصر بطبيعة الحال على الشكل اللغوى، ويمد القارئ بلذة مستقلة مختلفة تماما عن أهمية المادة المعالجة فى القول.

وعندمـا نفصل هكـذا اللحاء الخارجـى للأسلـوب عن اللـب الداخلى للفكر أو اللغة الخالية منه، ونقرر بذلك وجود فكر سابق على اللغة أو عبارة «قبل ـ لغـوية» فإن هذه التصورات تـرتبط مباشرة بالتمييـز الكلاسيكى بين المنطق والبلاغة؛ واعتبار الأسلوب إضافة أمر بالغ القدم؛ فالبلاغة اليونانية القديمة ـ ومن بعـدها الرومانية والعربية واللاتينية ـ كانت تتصور أن القول يمكن أن يكتمـل بشكل خاص بـإضافة محسنات لغـوية أو بديعيـة، هذه المحسنات الجماليـة لا تضاف، طبقا لقواعـد البلاغة، إلا للنصـوص الفنية الراقية، وقد عدت ألوان المجاز والصور البلاغية من قبيل هذه المحسنات فى كثير من الأحيان، وقد ظل هذا المفهوم للأسلوب سائدا خلال العصور التى ازدهرت فيها البـلاغة التقليدية، ويتضح فى دراسة الشعـر الغنائى على وجه الخصوص؛ إذ يظـل من الميسـور اعتبار الوزن والقـافية مثـلا إضافـة جمالية جذابة للغـة العادية. ومن الطريـف أن مثل هذه التصورات مـا زالت تطل بـرأسها مـن حين لآخر فى بعـض البحوث الحديثـة، بـالرغـم من مخالفتهـا للأسـس اللغوية المعتـد بها؛ إذ توهم إمكـانية إجراء صيـاغة لغويـة محايدة وتحميلها بعد ذلك برداء المحسنات؛ مما يقتضى أن يكون النص الأول محايدا

لا أسلوب لـه ؛ ويعنى تمييزا واضحـا بين اللغة والأسلوب . ولما كـان النص الكامـل الذى انتهت كتـابته هو الـوسيلة الـوحيدة الموثوق بها التـى نملكها لمعرفـة فكر مؤلفـه ، فمن المستحيل أن نفصل الفكـر الأصيل أو الوليـد عن التعبير الماثل فيـه بمنهج لغوى وصفى ، كما أنـه من المستحيل أيضـا التمييز بين عبارات تتميز بأسلوب وعبارات تفتقر إليه دون اللجوء إلى معايير تحكمية متعسفة غـالبا ما تكون ذاتيـة ، من هذا النـوع الذى يجتهد البـاحـث اللغوى لتفاديه .

ومـن هنـا يتعين على الـدارس أن يتريـث كثيرا فى تقبـل هـذا التصـور للأسلـوب باعتبـاره زينة وجملـة من المحسنـات ؛ إذ يؤدى فى نهايـة الأمر إلى إقامة نظرية عاجزة عن إدراك طبيعـة الأسلوب سرعان ما تقع فى مزلق اعتبار الأشكال المجازية هى محوره الأساسـى الوحيد ، دون أن تصل من وراء ذلك إلى تفسير النص الأدبى بكل بنيته وتحديد قيمته الجمالية الحقيقية(٧٣ : ٤٩) .

وهناك تصـورات أخرى تنحو إلى الاعتـداد بمصدر الأسلـوب ومنبعه فى تحديد المقولة النظرية له ؛ بحيث تعتمد فى تحليل طبيعة الأسلوب على عملية إبداعه نفسها ، وقد انتهى البحث فى هذا الاتجاه إلى تأسيس منهج الأسلوبية التوليـدية الـذى يدرس الأسلوب فى عـلاقته بمصـدره خلال عمليـة الخلق الفنى . وعلى هذا فإن الأسلوب كعمل فـردى لا يعنى فقط الظاهرة الماثلة فى نص شخصـى محدد كلون من التجلى لممارسة فـردية ، وإنما يعنى أنه ظـاهرة تتميز بشكل حاسم بخواص هذه الفرديـة وتنطبع بصبغة صاحبها . ومن ثم يتحـدد الأسلوب بـأنه كيفيـة الكتابـة المتميزة لمؤلـف معين . وقد تجدد هـذا المفهوم فى كثير من تعريفات الأسلـوب المعاصرة ؛ وهو يتكئ فى صميمه على مقولـة نظرية فحـواها أن النصوص اللغويـة ليست سوى صـور للعمليات العقليـة التـى تنبـع منهـا ، أو كما يقـول أحـد المدافعين عـن هـذه الفكـرة «انعكاسات لمعـايشاتنا النفسية» ، وهى مقـولة تعد الأسلوب صـورة للطابع

الفردى وملامح نفسية مؤلفه ، ويمكن إرجاعها إلى فلسفة «أفلاطون» وبلاغة «سينيكا» وتدل عبارة «بوفون» التى سبقت الإشارة إليها على أنها كانت لا تزال شائعة فى القرن الثامن عشر، ثم لم تلبث أن اكتسبت قوة حيوية جديدة بآراء المدرسة المثالية الألمانية التى تعتبر الأسلوب صورة لنفسية الشاعر كما شرحنا من قبل .

ويدعو بعض الباحثين الآن إلى إقامة تصور أسلوبى لا يعتمد على نظرية الانعكاس الفلسفى للفرد فحسب ، بل يأخذ فى اعتباره أيضا الواقع الاجتماعى والاقتصادى إلى جانب الواقع النفسى فى المرحلة التاريخية لكتابة النص ، مما لم تتطرق إليه تصورات الأسلوب التقليدية . فإذا قورن هذا المفهوم بفكرة الأسلوب المنبثق من العمل فحسب اتضحت له ميزة أصلية هى إدراج مقولة المؤلف فى حسابه كعنصر مكوّن أساسى فى عملية التوصيل الأدبى ، وقد يتضح للمتأمل أن هذه التصورات غالبا ما تشير إلى ما هو أبعد من المؤلف ، غير أنها قد تعنى بالأسلوب بقدر ما يلقى من الضوء على نفسية المؤلف وظروف حياته ، مما يجعل مهمة علم الأسلوب تنحصر فى تحليل الخواص الفردية المعروفة من قبل عن طريق الدراسات «البيوجرافية» الكاشفة عن سيرة حياة المؤلفين ، وبهذا تصبح مجرد وسيلة لاستنباط بواعث الإبداع الفردى ، مما يؤدى بالضرورة إلى ضمور الدلالة النهائية للعمل الأدبى ووصولها إلى أدنى مستوياتها . فما دمنا قد اعتبرنا الأسلوب مجرد أثر للشخصية الفردية المتميزة فلابد أن نتقبل ما يترتب على ذلك من نتائج ، ونمضى فى تحليله دون محاولة للعثور على أية تعميمات جديدة كلما أمعنا فى الطريق ؛ إذ يظل متفردا متوحدا فى كل حالة . وقد أدى هذا التصور للأسلوب كانعكاس لشخصية المؤلف المبدع إلى افتراضات عديدة عن طبيعة «الأنا» الكامنة وراء المؤلف ، ولكنه لم يؤد فى أية حالة إلى منهج خصب من الوجهة اللغوية ومثمر فى التطبيق على الأعمال الأدبية .

وقد ركزت المدرسة النقدية الإنجليزية على الجانب الفردى فى مفهوم الأسلوب، فنجد «مورى» فى كتابه المبكر الذى نشره فى أوائل العشرينيات عن مشكلات الأسلوب يستعرض ثلاثة مفاهيم للأسلوب: فهو قد يعنى الخواص الشخصية الفردية فى الكتابة الأدبية وقد يعنى طريقة عرض الأفكار لغويا، أو يعنى امتزاج الجانب الشخصى بالمطلق لدى الكاتب العظيم فى مشاهده المكثفة الكبرى التى تشير إليه؛ مما يجعله تحقيقا كاملا للدلالة العالمية فى تعبير شخصى خاص. ويرى أن مصدر الأسلوب يكمن فى العاطفة القوية الأصيلة. وأن طبيعة الكاتب تتجلى فى شخصية أسلوبه؛ فالطريقة الفردية للرؤية والشعور تجبره على استخدام اللغة بطريقة فردية أيضا، ومن هذه الزاوية فإن «النغم الشخصى» يبدو وكأنه الشىء الجوهرى فى الأسلوب، وبعبارة أخرى: على الأسلوب أن يكون فرديا لأنه التعبير عن طريقة الإحساس الفردية. وقد تبدو بعض الأساليب أكثر خصوصية من بعضها الآخر؛ إما لأن شعور الكاتب يبتعد بوضوح عن المألوف لدى أمثاله، وإما لأن تجاربه العاطفية عادية لكنه ـــ مدفوعا بلون من الغرور ـ يحاول أن يدهش القارئ العادى بعبارات فجة مبالغ فيها؛ وهذه هى الأصالة المزيفة التى قد تدفع بعض الناس إلى توهم التفرد عندما تخونهم قوة المشاعر الأصيلة الحقيقية، فيقعون نهبا لتضخم الأحاسيس الكاذبة. على أن دليل أصالة الأسلوب عنده يتمثل فى إحساسنا الضرورى به؛ حيث نلتقط فيه إشارة مباشرة لطريقة متماسكة فى الشعور بالأشياء، وكلما كانت هذه الإشارة واضحة للتصور كلما صحبتها قناعة تامة بأن خصوصية الأسلوب لم يكن هناك مفر منها، وأن الشعور الأصيل قد جعل من المحتم اتخاذ هذا التعبير لأدائه دون غيره من التعبيرات(٦٣ : ٢٠).

ويحاول بعض النقاد الألمان أن يحصر دائرة الربط بين الفرد المبدع

والأسلوب على مستوى شعرى ، وذلك بأن يستخلص أصفى ما فى الفرد - من الوجهة الأدبية - وهو رؤيته للعالم ويجعلها المعادل الصحيح لمفهوم الأسلوب ، فيرى أن إمكانية الشعر تعتمد على حقيقة أساسية هى أن الإنسان يتم افتراضه فيها كإنسان هكذا مقدما ، ولما كان الموضوع الواحد يتضمن علاقات مختلفة ، ومن ثم يحتمل معانى مختلفة فإن الشعر هو الذى يشير إلى علاقة الإنسان بالكون ورؤيته له . ولكى يشرح هذا المفهوم يضرب مثلا بالفلاح الذى يشرع فى حرث الحقل ؛ فيفترض أن الأرض صالحة للإنتاج الزراعى من وجهة نظره ، ويرى الهضبة التى تخترقها عائقا ينبغى التغلب عليه لزراعتها ؛ أما الضابط فهو يتأمل نفس هذا الحقل من وجهة نظر إستراتيجية كميدان للرماية يشمل زاوية معدومة وتغطية جيدة ، فإذا جاء رسام اتخذ منظور لوحته من هذا الحقل ورأى خطوطه الكبرى وتشكيلاته اللونية المعقدة ، ودون هذا المنظور ، دون هذه الإشارة إلى كذا ، أو بالنسبة إلى كذا ، التى تفترض مسبقا فإنه ليس بوسع أحدهم أن يرى شيئا ذا بال . وما تكشفه مسبقا وجهة النظر هذه كان «هيدجر» يطلق عليها اسم «عالم» ، فنحن نتحدث إذن عن عالم الفلاح أو الضابط أو الرسام دون أن نقصد بها جملة الأشياء التى تشغل كل واحد منهم فى عمله ، بل النظام والمعنى الذى يضفونه عليه . وبنفس الطريقة نتحدث إذن عن دنيا القدماء وعالم «دانتى» و «شكسبير» . وبهذا يكون لنفس الشىء الموجود عوالم مختلفة ؛ فالجسم البشرى لدى «سوفوكليس» ليس هو نفسه عند «دانتى» حتى ولو لم يختلف عنه تشريحيا ، واختلافات هذه العوالم إنما هى فى تقدير «شتايجر» اختلافات أسلوب ، حتى إننا فى البحث الجمالى يمكن أن نضع كلمة «أسلوب» مكان كلمة «عالم» دون تحفظ أو احتياط . وكل شاعر حقيقى له أسلوبه ؛ أى عالمه الخاص ، وإذا كان الشعر ، بمفهومه العام ، عنصرا مشتركا بين جميع الأجناس الأدبية - كما أن التعبير اللغوى ، مهما كان بدائيا ، عنصر مشترك فى

جميع أشكال اللغة ـ فإن بوسعنا أن نميز بين الشعر الغنائى والملحمى والدرامى بشكل تدريجى بفضل علاقته بهذا العالم؛ أى بفضل منظوره ورؤيته لما يعنيه منه؛ مما يمثل أسلوبه فى نهاية الأمر (٧٦ : ١٨٢) وسنعود إلى هذا المفهوم الخصب للأسلوب ونتائجه فى القسم الأخير من هذه الدراسة .

وقبل أن نقدم تصور الأسلوب طبقا للاتجاهات البنيوية الحديثة ينبغى أن نشير إلى أمرين : أحدهما يتصل بالتعريف الدلالى للأسلوب ، والآخر يتعلق بالإنكار المبدئى لوجوده . أما التعريف الدلالى فيقدم «بيردسلى» عرضا وافيا له على مراحل ، يضيف لاحقها لسابقها ويبنى عليه ، مما يحدونا لتقديمه بالترتيب الوارد به على النحو التالى :

التعريف المبدئى الأول ينص على أن أسلوب العمل الأدبى يتمثل فى الخواص المرجعة فى نسيجه الدال ، ويصبح من الضرورى حينئذ أن نبدأ بمعرفة نسيج العمل الأدبى ؛ أما الدلالة فهى دلالة بعض الفقرات أو العبارات أو الجمل أو الكلمات فى مقابل البنية الدلالية المنبثقة من جملة العمل الأدبى كله ، أو من جزء كبير منه .

على أن هناك نوعين من النسيج فى العمل الأدبى ؛ أحدهما هو النسيج الصوتى والآخر هو النسيج الدلالى ، وهما لا يحتاجان عادة إلى التطابق سوى فى الأدب . والبنية الدلالية تتكون من معانى النسيج كله ، فلو لم تكن هناك علاقة واضحة بين الأجزاء والمجموع لما تكون هذا المجموع ، ومناقشة معنى كلمة أو جملة دون ربطها بسياقها فى الفقرة أو القطعة أو الفصل أو القول كله تقود إلى أخطاء متتالية فى الفهم والتفسير. وتفسير التعبير الأدبى ليس سوى توضيح دلالته ، وبهذا فإن على علم الأسلوب أن يشرح تلك الدلالة ، وهى دلالة النسيج . فالناقد عندما يتحدث عن الأجزاء المحددة فى قصيدة ما ،

مثل دلالـة استعارة أو إيحاءات كلمـة ، أو تضمن فقـرة متسمة بـالغموض واللبس إنما يشرح فى حقيقـة الأمر هذا النسيج الـدلالى الذى يختص بـه علم الأسلـوب . ومــلامـح القــول التـى تكــون أسلـوبــه تنقسـم عــادة إلى مستويين : لفظى ونحوى ، والدراسة الأسلـوبية تشمل أشكال اللفظ ، وأى انحراف يطرأ على قواعد تشكيله وترتيبه وتركيبه فى عبارات ، كما تتضمن أنواع المجاز والإيحاء وبقية مظاهر نظمه ، وتقتضى تحليل ألوان لبسه المقصود وغير المقصود . على أن ما يميز الدراسة الأسلـوبية عن بقية أنواع الشرح والتفسير إنما هـو تـركيـزهـا على الخواص العـائدة المرجعـة ، أى على الخواص المكـررة والموظفة بانتظـام فى النص الأدبى (٣٠ : ٢١٥) ثم يتقدم البـاحـث فى عرضه لهذا المفهوم الـدلالى للأسلـوب خطوة أخـرى عندمـا يقول إن الأسلـوب هو التفصيل الدلالى ــ أو هو الدلالة على نطـاق مصغر ـ أما كيفيـة التعرف على التفصيـل الـدلالى مـن غيره فيحـددها بـأنها هـى التـى تعتمـد على معيـار الانحراف فى اللفظ عــن القاعدة العامـة لتكوينه ونظمه ، فـأى اختلاف فى النظـم يؤدى إلى اختـلاف فى الأسلـوب ، وكلما كـان هذا الاختـلاف دقيقـا ومصاحبا لمشابه أساسية على المستوى المباشر كان أقرب لمنطقة الأسلوب .

ولعل فكـرة النسيج الدلالى التى قـدمها «بيرد سلى» هذه هى البـذرة التى أثمرت عند «ريفاتير» نظريته فى السياق المصغر والمكبر التى سنتعرض لها فيما بعد ، كما أن هـذا المفهوم يثير مشكلة أسلوبيـة مهمة أخرى هى التـى تتعلق بالقـاعدة والانحراف وكيفيـة تحديدهما فى إجـراءات التحليل الأسلوبـى مما سنـدرسه فى حينـه . وأوضـح مـا يمكن أن نستخلصــه منـه هـو ما يتصـل بالخواص العائدة ؛ أى عـدم اعتداد الدراسات الأسلـوبية بالوقـائع الشاذة الفريدة إلا إذا تمثلت فى ظـواهر متكررة أو وقائع تخضع لترجيع مـن نوع ما ، ويبقى بعد ذلك أن نتأكد من أن تفـرد الوقائع لم تترتب عليه وظائف تعبيرية

متوافقة أو متخالفة مع مظاهر فريدة أخرى مما يحيلها إلى منطقة الترجيع أيضا . (٣٠ : ١٢٢) .

أما إنكار وجود شيء اسمه الأسلوب فهو رأى «جراى» الذى أشرنا إليه من قبل ، ويحسن أن نعرض له بقدر من التفصيل لما يتضمنه من عناصر نقدية للمفاهيم السابقة ، فهو يعتمد على أن كلمة أسلوب تطلق فى حقيقة الأمر على شيء بلا صفات خاصة ، لم يقم دليل ما على وجوده مطلقا ، وإنما نسبت إليه خواص تنتمى إلى نظم أخرى ، مما جعل هذه الخواص المزعومة تتراكم وتتناقض ، وقد يكون السبب فى ذلك ـ عنده ـ أن كلمة أسلوب قد استعملت كمرادف لأشياء أخرى دون أن يكون لها قوام حقيقى ، ويذكرنا «جراى» بما فعله عالما الطبيعة الأمريكيان «ميشيلون» و «مورلى» عام ١٨٨١ ، حيث قاما بتجارب حددت بشكل حاسم ما إذا كان الأثير موجودا أو غير موجود ، وانتهيا منها إلى المبدأ القائل بأن الشعاع المضيء المنصب فى اتجاه حركة الأرض يجب أن يتأثر قليلا بالتأخير نتيجة لحركة الأثير. وقد ابتدع هذان العالمان جهازا دقيقا يرصد أيسر اختلاف فى اتجاه الشعاع بسرعة الضوء . وأثبتا به وجود الأثير، حتى جاء بعد ذلك بربع قرن عالم آخر شاب لا يتجاوز عمره ستا وعشرين سنة فقدم نظريته عن النسبية وبدأها برفض فكرة الأثير. وينتهى «جراى» من ذلك إلى القول بأن مفهوم الأسلوب لا يشبه نظرية النسبية ، وإن كان من الممكن مقارنته بها ، وإلى أن نتائج البحث فيه ـ طبقا لتقديره ـ سلبية حتى الآن ومتناقضة ولا تنتهى إلى حلول موحدة ، مما يجعل فكرة الأسلوب نفسها عائقا فى سبيل التقدم العلمى فى فهم الأدب ونقده ؛ إذ لا يمكن التدليل المعملى على وجوده ، ولا إقامة البرهان العلمى على جدواه . (٤٨ : ١٦٤) .

وواضح مـن هذه الحجـج أنه ينتظر مـن الدراسـات الإنسانيـة أن تكون معملية تجريبية ، ممـا لا ينطبق على أى فرع منها ـ باستثنـاء علم الأصوات فى اللغويات ـــ ولكن هذا لا يؤدى على الإطـلاق إلى إلغائها ، كما أنه لا يفيـدنا بشيء فى البحث أن نتجاهل الموضوع إذا عسر علينا الاتفاق حوله ؛ إذ يظل هناك قدر مشترك وحـد أدنى لا سبيل إلى إغفالـه . على أن معالجة الأسلوب من منظور لغوى ـ وعلم اللغة الحديث هـو الذى بلغ أقصى درجة من الدقة العلمية أتيحت لأى فرع من العلوم الإنسانيـة كما ألمحنا ـ ينقض هذه المزاعم ويضـع البحث الأسلـوبـى فى الإطار الملائم لـه بما يترتـب عليـه من نتـائج إيجابية .

فإذا انتقلنا إلى مجموعة التصورات البنيويـة للأسلوب أمكننا أن نميز فيها بين ثلاثة اتجاهـات : اتجاهات الناقد البنيـوى الأول «بارت» واتجاه «ريفاتير» أبرز باحث فى الأسلوبيات فى هذا النصف الثانى من القرن العشرين ، واتجاه النحو التوليدى فى جملته وما تفرع عنه .

أما «بارت» فيقترح وضـع تعريف أصيل لـلأسلوب بمقابلته بـالكتابة ، ويعتبرهما معا مخالفين لمفهوم اللغـة العادى . فالأسلوب لغة تتميـز بالاكتفاء الذاتى وتغرس جذورها ـ على حد تعبيره ـ فى أسطورة المؤلف الذاتية السرية ـ فى هـذه الحالـة شبه الماديـة للكلمـة حيـث يتشكل أول زوج مـن المفـردات والأشيـاء ، وتنهـض الموضوعـات الفعليـة العظمـى مرة واحـدة لتكتسـب وجودها ـ فالأسلوب فى حقيقة الأمـر ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة البذور، يهدف إلى نقـل الحالة والمزاج ليستـزرعهـا فى نفس القـارئ . (٢٦ : ٢١) وفى مقابـل هذا الأسلوب الضرورى يضع «بـارت» الكتابة ، وهى نتيجـة القصد والاختيار، ويميز بين ثلاثة أنواع كبرى من الكتابة :

١ ـ الكتـابة باعتبارهـا «إشارة» وتشمل جميـع الأشكال الأدبية بأجنـاسها

واتجاهاتها حيث يعرف الأدب بأنواعه وكأنه يقول : أنا قصة أو قصيدة أو مسرحية ، كما تشمل كل ألوان القول المزين المهيب ؛ فالعمل يتكون هكذا خلف قناع من شكل معهود يشير بأصبعه ، ويبلغ علم الجمال الذى يحدد هذا النوع من الكتابة ذروة وعيه بنفسه فى القرن الثامن عشر.

٢ـ الكتابة باعتبارها «قيمة» فى لغة النظم المكتفية بذاتها ، «فالأيديولوجيات» والأحزاب ـ حيث تحتوى كل كلمة على معنى خاص ، فهى ليست مجرد إحالة يسيرة إلى مجموعة المبادئ التى تنتصب عليها بشكل ضمنى ، وغيرها من النظم الخاصة ـ تمارس الكتابة فيها قيمة متميزة ، فكلمة «الطبقة» مثلا فى الأدب الماركسى أو كلمة «التواطؤ» أو المنشق لا تقتصر على مدلولها فى القاموس ، بل تشير إلى العمليات التاريخية المحددة ، وكأنها رمز جبرى يشير إلى المعادلة الماثلة فى مقولة سابقة .

٣ـ الكتابة باعتبارها «التزاما» وهى مشتقة من النوع السابق ، وإن كانت أقل منه تجذرا وأرحب سعة ، فانتشار الوقائع السياسية والاجتماعية فى مجال الوعى الأدبى نجم عنه لون من الكتابة المناضلة المتحررة من الأسلوب كأنه لغة مهنية للحضور.

وقد يقوم نص ما بالأدوار الثلاثة معا عندما يصبح إشارة تعين جنسه الأدبى ، وقيمة بمضمونه الكامن وراء الكلمات ، والتزاما بقدر ما يؤكد بشكله الانتماء لجماعة أو نظام معين . كما أن الأنواع الثلاثة تعتمد على «ميكانيزم» مشترك ؛ فالكاتب يفضى إلى الشكل بفكره وحكم القيمة الذى يستحقه ويتعلق بهذه الأنواع الثلاثة قيم التعبير الأسلوبية الثلاث عند «بارت» وهى قومية تتصل باللغة ، وتعبيرية تتصل بالأسلوب ، وضاغطة تتصل بالكتابة . ويلاحظ على تأملات الناقد البنيوى أنها تنزع إلى خلط المصطلحات وتفتقر إلى الدقة «التكنيكية» التى تميز علماء اللغة فى جهدهم

للتوظيف النقدى لفكرة الأسلوب ، وتحاول الإمساك بظواهره من الجانب «الأيديولوجى» وهو جانب يستعصى على التصنيف المنظم .

ويقدم «ريفاتير» تعريفا للأسلوب يتولى بعد ذلك شرحه والتعليق عليه بطريقة تشبه إلى حد كبير ما ألفناه فى التراث العربى من الحواشى والمتون ، فيقول : «يفهم من الأسلوب الأدبى كل شكل مكتوب فردى ، ذى قصد أدبى ، أى أسلوب مؤلف ما ، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبى محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص ، وحتى أسلوب مشهد واحد» (٦٨ : ٣٨) ويعلق المؤلف نفسه على تعريفه هذا بقوله : إن هذا التعريف محدود للغاية ؛ وكان من الأفضل أن نقول بدلا من «شكل مكتوب» «كل شكل دائم» حتى يشمل الآداب الشفاهية التى لا تستمر نتيجة للحفاظ المادى عليها كشكل نصى متكامل فحسب ؛ بل بوجود خواص شكلية فيها تجعل من الميسور فك شفراتها مثل الافتتاحية الموسيقية بطريقة منظمة ومستمرة وقابلة لأن نتعرف عليها ، بالرغم من أية تنويعات أو أخطاء فى طريقة عزفها أو تفسيرها من مختلف القراء .

أما قوله «ذو قصد أدبى» فلا يشير فى هذه الحالة إلى ما أراد المؤلف أن يقوله ، ولا يهدف إلى التمييز بين الأدب الجيد والردىء ولكنه يعنى أن بعض خواص النص المحددة تدل على أنه ينبغى اعتباره عملا فنيا وليس مجرد تعاقب كلمات ؛ من هذه الخواص شكل الطباعة ، وشكل الوزن ، وعلامات الأجناس الأدبية ، والعناوين الفرعية مثل رواية أو قصة ، أو حتى ظهوره فى الوقت الحاضر فى مجموعات معينة قصصية أو مسرحية أو شعرية . ويبدو أنه من الأسهل لنا فى تقدير «ريفاتير» أن نطلق كلمة الأدب على كل كتابة ذات طابع أثرى ، أى كل كتابة تجذب انتباهنا بصياغتها وشكلها .

ثم يعود إلى تعريفه للأسلوب قائلا : وهنا نفهم من الأسلوب كل إبراز

وتأكيد، سواء كـان تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا، يضاف إلى المعلـومات التى تنقلها البنية اللغـوية دون التأثير على معناهـا . ويشرح كلماته فيها بعد مشيرا إلى أن هذا التعريف لا يتميز بالمهارة الـلازمة ؛ لأنه يبدو كما لو كان يفترض معنى أساسيا، لـونا من ألوان درجة الصفر ـ على حـد تعبير «بارت» ـ تقاس عليه عمليـات التكثيف التى نبغى تقـويمها ، ولا يمكن أن نصـل إلى هذا المعنى الأساسى إلا عن طريق نـوع من الترجمة؛ أى عن طريق تحطيم النص كشىء، أو نقـد القصد منـه، أى استبعاد النـص المكتوب وإحـلال فرض يدور حـول المؤلف محله. ثـم يضيف قائلا: لكننـى كنت أفكر فى نـوع من الكثافة التى يمكن أن تقاس عند كل نقطة من القول فى المحور التركيبى طبقا للمحور الاستبدالى ، حيـث تعد الكلمة الماثلة فى النـص «أقوى» بشكل أو بـآخر مـن نظيراتها أو مترادفـاتها الممكنـة ، دون أن يؤدى هـذا إلى خلـل فى المعنى، لكـن هذا المعنـى ـ مهما كان المستـوى اللغوى الـذى ننظر إليـه من خلاله ـ لابد أن يختلف بما يسبقه وما يلحقه .

ويردف قائلا: وربما كـان من الأوضح والأدق أن نقول إن الأسلـوب هو البروز الـذى تفرضـه بعض لحظـات تعاقـب الكلمات فى الجمل على انتبـاه القارئ بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه النص، ولا يمكن فك شفرته دون أن يتضح أنه دال ومميز، مما يجعلنا نفسر ذلك بالتعرف فيه على شكل أدبى أو شخصية المؤلف أو ما عدا ذلك .

وباختصار «فإن اللغة تعبر والأسلوب يبرز» .

والأشكال الفردية ــ عند «ريفاتير» ـ بالنسبة للأسلوب كـالكلام بالنسبة للغة ؛ فدراستها تسمـح لنا بالحصول على البيانات اللازمـة لإقامة النظام، وعندما يستخـدم المؤلف عناصر اللغة الأدبية لإحداث تـأثير خاص تتحول إلى عناصر أسلوبية ، ومزيتهـا تكمن فى هذا التنفيذ الخاص لقيمتها ، لا فى

قيمتها المحتملة فى نظام موحد. ولو لم تستخدم لإحداث تأثير محدد فإن أقصى ما نستطيع أن نقوله حينئذ إنها تمثل خلفية سياقية متخصصة بالنسبة للأسلوب الفردى أكثر من القول العادى. على أن الأساليب الفردية فى الكلام يصعب فى أحسن الحالات وصفها، ويسهل وضعها فى أنماط عامة، مما يجعلها أقل تخالفا فيما بينها وأقرب إلى اللغة العامة من الأساليب الكتابية. أما الأساليب الأدبية فهى معقدة متشابكة، ولهذا فهى ذات ملامح يمكن تمييزها بوضوح. (٦٨ : ٤٠).

وسنرى عند الحديث عن الإجراءات الأسلوبية كيفية تحديد «ريفاتير» للأسلوب من الوجهة التطبيقية اعتمادا على هذا المفهوم الذى قد يبدو غامضا للوهلة الأولى، وعندئذ سنشرح بقية نظريته البنيوية فى التضاد الماثل فى النسيج الأسلوبى، وطريقة الإفادة منها فى البحث عن المعالم المحددة الواضحة.

وفيما يتعلق بالنحو التوليدى التحويلى نجد أن مفهوم الأسلوب فيه يرتبط ارتباطا وثيقا بتطور هذا النموذج النحوى السريع خلال السنوات العشرين الماضية ؛ ففى أول صورة لهذا المنهج قدمها «تشومسكى» عام ١٩٥٧ يوضح أن العنصر المكون للبنية التركيبية يخلق مجموعة من سلاسل الأطراف التى يمكن تمثيلها فى أساسها بشجرة بنيوية، وتخضع سلاسل الأطراف هذه فى عنصرها التحويلى لنوعين مختلفين من التحولات: أحدهما إجبارى والآخر اختيارى، وهما ينتجان معا الجمل اللغوية. ويمكن للتحولات الاختيارية أن تدخل عناصر دلالية جديدة مما يؤدى إلى تعديل الدلالة.

أما «المحولات» وهى المستويات المتوسطة فى عملية التحول التى لم تمارس سوى التحولات الاضطرارية فحسب، ولم تتجاوز ذلك إلى الاختيارية ـ فهى التى يطلق عليها «الجمل النووية» وتتميز بشكلها البسيط الشديد الفعالية،

الخالى من الأفعال والصيغ المركبة . ويمكن تحويل أية جملة فى أية لغة إلى جمل نووية بقلب عملياتها الاشتقاقية وإلغاء كل تحولاتها الاختيارية ، وهكذا فإن جملة :

١ـ الشاب البدين الذى يحترمه زوج «داليا» إنما هو من أتباع «يوجا» . يمكن أن تنحل إلى هذه المجموعة من الجمل النووية :

٢ـ داليا لها زوج ، الزوج يحترم شابا ، الشاب بدين ، الشاب من أتباع «يوجا» . ومن هذه الجمل النووية البسيطة التى يسهل وصفها نحويا يمكن تكوين مجموعة أخرى من الجمل باستخدام تحولات اختيارية على النحو التالى :

٣ـ الشاب البدين المحترم من قبل زوج «داليا» من أتباع «يوجا» .

٤ـ لداليا زوج يحترم شابا بدينا من أتباع «يوجا» .

أى أنه انطلاقا من نفس الجمل النووية البسيطة يمكن إذن بناء مجموعة من الجمل المختلفة . وقد قام بعض الباحثين اعتمادا على هذا النموذج النحوى باقتراح جملة من المبادئ فى غاية الأهمية بالنسبة للنظرية والتحليل الأسلوبيين .

فانطلاقا من مقولة الأسلوب باعتباره اختيار المؤلف لبعض إمكانات الصياغة اللغوية يرى أنه بالنسبة لفكرة الأسلوب التى نطبق عليها ذلك فإن الكتابة ينبغى أن تفترض اختيارات فى الصياغة اللغوية ، فالأساس المعتد به من أجل الوصف الشكلى لتراكيب الجمل البديلة التى يتم تصورها بشكل حدسى باعتبارها محتوية على نفس المضمون ـ هذا الأساس يتمثل فى العناصر المكونة التحويلية طبقا للنموذج الذى قدمه «تشومسكى» ، وعلى وجه الدقة يتمثل فى التحولات الاختيارية التى يمكن أن يقوم بها المؤلف

بأشكال مختلفة فى إنتاج الجمل . وعلى هـذا فإن الأسلوب يعد نتيجة لاختيار المؤلف من مختلف التحولات الاختيارية الممكنة .

ولهذا التصور ميـزة واضحة ، وهـى أنه يجعـل الأسلوب قـابلا للـوصف الشكلى والتحليل العملى معا ، فترد جمل النـص الذى نبحثه إلى مجموعـة من الجمل النووية البسيطة ، ثم نقوم بوصف التحولات الاختيارية التى أجريت عليهـا فى عمليـات الصياغـة حتـى وصلـت إلى الشكل النهـائى الـوارد فى النص . وبوسع أى باحث أن يقوم بتنفيذ هذا التحليل الأسلوبى دون توقف على معـارف أدبية سـابقة ، ودون الاعتماد على مبـادئ ذاتية ، كما أن عمليـة الوصف النحوى تضمن نتائج التحليـل التى تصبح مستقلة عن الشخصية الفرديـة للمحلل ، وتصبح بالتـالى قابلة للتكـرار كما تقضى بذلك النظـرية العلمية . (٧٣ : ٧٨) .

وقد قام بعـض العلماء ، ومنهم «أوهمان» بتحليل مجموعـة من النصوص الأدبية طبقا لهذا المنهج ، فبرهنوا على أن هـذا الإجراء الشكلى يؤدى إلى نتائج مهمة فى التفسير الأدبـى ، وقارنوا نصـوصا لكـل من «فوكنـر» و «همنجواى» و«هنرى جيمس» مع نـص علمى أدبى «للورانس» ، واستطاعـوا من خلال ذلك التوصـل إلى تحديد الفوارق الأسلوبيـة المهمة بمقولات نحويـة مع بذل مجهود محدود .

وبطبيعة الأمر فإن هذا المنهج يصل بوصف شبكة العلاقات النحوية إلى تفسير عامل مهم فى النـص ، لكنه لا يغطى ظاهرة الأسلوب الشـاملة بكل جوانبها . ولابـد أن ندرك أيضا أن رد النص إلى جمله النوويـة البسيطة إنما هو إجراء مصطنـع إلى حد ما ، وأن النظـرية التـى يعتمد عليها هـذا الإجراء لا توضح بأية حال العمليات المهمة التى تتم عند توليد النص وإبداعه ، ولهذا ينبغى أن نتحفـظ فى افتراضاتنا ، فلا نظـن أن المؤلف يطبق بشكـل واع عند

كتابة النص عمليات التحول الاختيارى . لكن الإشكال الرئيسى الذى يواجه هذا المنهج يكمن فى أن التحولات الاختيارية فى الصياغة الأولى للنحو التوليدى التحويلى يمكن أن تؤدى إلى تعديل الدلالة ، وتصور الأسلوب كاختيار يتم بين احتمالات تحويلية متعددة يفترض بدوره عدم اختلاف الدلالة .

وقد ظل الأمر كذلك حتى نشر «تشومسكى» عام ١٩٦٥ صياغته الجديدة للنحو التوليدى التحويلى بشكل معدل جذريا ، ويهمنا أن نشير الآن إلى ما تضمنته هذه الصياغة من التمييز الواضح بين البنية العميقة والبنية السطحية للنص ؛ إذ تتفرع من البنية العميقة جمل البنية السطحية بواسطة العناصر المكونة التحويلية ، وتتحدد هذه التحولات بشكل صارم على أساس الحفاظ على الدلالة ؛ أى أنها تتم دون أى تغيير دلالى . ومن هنا فإن التحولات الاختيارية تظل قائمة كتنويعات أسلوبية لا تؤثر على الهيكل النحوى ، ويمكن إجراء تفسير دلالى على أساس البنية العميقة .

وقد أدت هذه التعديلات إلى تلافى نقط الضعف فى نظرية «أوهمان» الأسلوبية ، فالبنية العميقة المشتركة تصبح هى الأساس الدقيق المضبوط للإمكانات التحويلية بدلا من الجمل النووية التى لم تعد تلعب دورا مهما فى الصياغة الجديدة . وبهذا تصبح عمليات التحويل أوضح فى طبيعتها وأدق فى تعريفها ، هذا مع الأخذ فى الاعتبار أن النموذج التحويلى الجديد يتسم بقدر غير يسير من التعقيد والتشابك ، مما يجعل من الصعب إلى حد ما تطبيقه على النصوص الأدبية ، ويظل النموذج القديم ـ من وجهة نظر التحليل الأسلوب العملى ـ أشد ملاءمة للهدف ، بالرغم من قصوره اللغوى ، نتيجة لمقولاته البسيطة . (٧٣ : ٧٧) .

على أن الفكرة التى أضافها «أوهمان» إلى البحث الأسلوبى التوليدى ،

وهى تعريف الأسلوب باعتباره اختيارا بين مجموعة من البدائل والإمكانات قد عادت إلى الظهور بين الباحثين فى الآونة الأخيرة، على أساس أن الاختيار بين التحولات البديلة ينتج بعدا إضافيا للدلالة يمكن تسميته بالمدلول السطحى، فالأسلوب إنما هو نتيجة الاختيار اللغوى، والمدلول السطحى هو نتيجة الأسلوب.

ولما كان تعريف الأسلوب بأنه «محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل» أشهر تعريف متداول بين الباحثين الآن، يتعين علينا أن نوليه مزيدا من التحليل والشرح، على أساس أنه لم يكن من اكتشافات النحو التوليدى التحويلى، بل كثيرا ما تداولته أقلام الباحثين فى علم الأسلوب من قبل. فالأسلوب يولد ـ طبقا لذلك ـ نتيجة لانتقاء المؤلف من بين إمكانات اللغة الاختيارية التى تقوم بينها علاقة التبادل، مما يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبية فى نصوص تنتمى لنفس اللغة عندما تؤدى جميعها المحتوى الإعلامى ذاته بأشكال مختلفة، ويمكن تأسيسا على ذلك أن تدخل نظرية التوصيل فى هذا التصور الأسلوبى، على اعتبار أن النظام اللغوى يتيح للمتكلم فرصا عديدة وإمكانات مختلفة للتعبير عن واقع محدد، مع ملاحظة مدى ما يتمتع به الكاتب من حرية حقيقية فى اختياراته؛ إذ إن عمليات الاختيار محكومة بالظروف المختلفة التى يمكن تفسيرها بدورها على أنها اختيار يتم على مستوى أعلى.

وقد ميز بعض الباحثين بين أربعة أنماط من الاختيار: استبدالية، ونحوية وأسلوبية، وغير أسلوبية، وإمعانا فى هذا الاتجاه أمكن تحديد الاختيارات التالية:

١ ـ اختيار قصد التوصل؛ فعلى أساس بواعث محددة يظفر المتكلم

بتحقيق قصده من الكلام سواء كان توصيلا أو فرضا أو إقناعا أو مجرد إعلام، ويمكن أن نجد فى النصوص الأدبية نية توصيل المقاصد الجمالية بالإضافة لغيرها .

٢ـ اختيار موضوع الكلام؛ فالمتحدث يختار الموضوعات أو الوقائع التى يريد أن يتناولها، مما يحصر إلى حد كبير نطاق إمكاناته الاختيارية، فإذا كان يريد مثلا أن يتحدث عن جواد فبوسعه أن يختار بين كلمات جواد أو حصان أو فرس أو مهر أو أدهم . . . إلخ، لكنه لا يستطيع أن يستخدم مثلا كلمة «بقرة» .

٣ـ اختيار «الكود» أو الشفرة اللغوية ؛ فالمتحدث يختار لغة أو لهجة، إن كان يعرف أكثر من لغة، وهذا الاختيار لا يخلو من أهمية بالنسبة للنصوص الأدبية، إذ لا تلبث أن تبدو بطريقة أو بأخرى تداخلات اللغة أو اللهجة الأجنبية .

٤ـ الاختيار النحوى؛ فالمتحدث يختار أبنية لغوية تخضع لقواعد نحوية إجبارية فى صياغتها ؛ مثل جمل النفى والاستفهام والشرط وغير ذلك من الصيغ التى لا مفر له من اتباعها .

٥ـ تظل هناك بعد ذلك مجموعة من إمكانات التعبير الاختيارية المتعادلة دلاليا بشكل أو بآخر، يستطيع المتحدث أن يمارس فيها اختياراته الأسلوبية . (٤٤ : ٣٧) .

وعلى هذا فإن الأسلوب كاختيار من بين إمكانات لغوية متعددة لا يعنى حرية خرقاء، وإنما هو اختيار واع فى إطار قد حدد بوضوح بقرارات مسبقة، على فرض أن أنماط الاختيار المشار إليها تتم تدريجيا، وتحصر خطوة فخطوة إمكانات هذا الاختيار الأسلوبى الأخير.

وتصور الأسلوب على هـذا الأساس يحمل فى طياتـه عدة مزايا ، منهـا أنه يتفق تمامـا مع التمييـز اللغوى القـائم بين اللغة والكـلام ، فالأسلـوب يعد حينئذ مظهرا مـن مظاهر الكلام دون أن يفقد عـلاقته باللغة التـى يختار من رصيدها . وهناك مزية أدبية أخرى تتمثل فى توضيح أصل الأسلوب انطلاقا من نشاط المؤلـف الخلاق ، على ألاَّ نظن أن المؤلف عند كتابـة النص يطرح أمامه جميـع إمكانات النظام اللغـوى ليختار من بينها مـا يشاء ، كما أن هذا التصـور يمكن تطبيقـه بسهـولة فى تحليـل النصوص الأدبيـة ــ وخاصـة إذا توافرت لدينا منها روايات وصيـاغات متعددة تشرح كيفية اهتداء المؤلف إلى الاختيار بعد تجارب عديدة ـ فالتحليل الأسلوبى يمكـن أن يعيد بسهولة بناء الإمكانات الاختيارية التى كانت فى متنـاول المؤلف ، مما يقتضى مراعاة نظام اللغة فى عصر تأليف النص وربطه بالتفسير الأسلوبى . (٧٣ : ٨٤) .

على أن النظام النحوى لأيـة لغة يجعل عدد البدائل التـى ينبغى الاختيار من بينها محدودا بشكـل واضح ، وإن كان الوضع بالنسبـة للنظام المعجمى أكثـر مرونـة ـ فهنـاك بعض الحقـول المعجمية التـى تتميز بعـدد هائل مـن المترادفات ـ فالشـاعر الإنجليزى القديم مثلا كـان يستطيع أن يختار من بين أكثر مـن ثلاثين كلمة تـدل جميعها على «البطل» أو « الأمير» كما أن الشـاعر العربـى القديـم كان بـوسعه أن يجد عـددا أكبر من الكلمات التـى تشير إلى «السيف» أو «الأسد» . والكاتب الفرنسى ــ كما يقول «أولمان» ـ كان لديه فى القرن الثانى عشر عـدد ضخم من المترادفات التى تدل على «المعـركة» ، وقد يفوقه فى ذلك أيضا الكاتب العربى فى نفس الفترة .

لكن بالـرغم من ذلك فإن اختيـاراتنا تقتصر على مدى محدود ؛ إذ يتعين علينا فى معظم الأحوال أن نستخدم بدائل معينة ، نـراعى فيها البنية الصوتية والإيحاء الخاص . بيد أن هنـاك مجالا يبدو أن إمكانـات الاختيار فيـه لا حد

لها ، وهو مجال التعبيرات المجـازية التصويريـة من تشبيه واستعـارة وغيرها ، فمن الوجهة النظرية يستطيع الكاتـب أن يقارن أى شىء بأى شىء آخر، ما دام هناك شبـه أو علاقة مـن نوع ما ، كما ينـزع إلى الإفادة من ذلـك الكتاب المحدثون على أوسع نطـاق ، إلا أنه بالرغم من ثراء دائرة العـلاقات المتوازية بين الأطراف ، فـإن هناك حدودا لا مفـر من الوقـوف عندها تتصـل بطبيعة العمل الفنـى نفسه ، منهـا أن حريـة الاختيار فيما يتعلـق بالصـور محكومـة بضرورة تكييفها مع طبيعـة الشخصية التى ترد على لسـانها ، والسياق الماثلة فيه ؛ فكل عمل له أسلوبـه ولكل شخصية أنماطها المقدرة ، وضرورة الالتزام فى تشكيل الصور بما ينبغى لمن تصدر عنه من خواص يحد بشكل واضح من هـذه الحرية النظـرية المطلقـة . وكمية الصـور التى يستخـدمها مـؤلف مـا ونوعيتها تتأثر دون ريب بتجاربه وبيئته وعاداته وقراءاته واحتكاكاته البشرية وغير ذلك من العوامل العديدة . ولعل هذا يشرح إلى حد كبير سبب العناية القصوى التى يبـديها نقاد الأدب تجاه مشكلة الصورة واعتبارهـا أحيانا محور الأسلوب المركزى ، كما سنتعرض لذلك فيما بعد .

فإذا نجحـت الدراسـة بالإضـافة إلى ذلـك فى اكتشاف أسبـاب تفضيل المؤلف لكلمات معينة أو لنموذج إيقاعـى خاص ، أو لبعض الصيغ الصرفية أو النحويـة المتميزة ، أو نفوره المستمـر منها ، فإننا نكـون بذلك قـد وضعنا أيـدينا على العنصر الـدال فى تعبيره ، مما يكشـف عن مـزاجه مـن ناحيـة ، ويشرح حركة صوره وأسلوبه من ناحية أخرى . ومع مراعاة أن اللغة المجازيا ـ كما قلنا ـــ هى التى تمثل أكبر مجال يمارس فيه الخيال الخلاق إمكـاناته الحرة فى الاختيار بين ما لا حد له من البدائل . ويكفى هذا للتدليل على أن مفهوم الاختيار إن تـم توظيفـه بطريقة حصيفـة يمكن أن يـزودنا بمنظـور مثمر فى الـدراسـات الأسلـوبيـة ، ويصبح عظيـم الجدوى فى شطـرى الـدراسـات الأسلوبية ، ما يتعلق بالأدوات التعبيرية العـامة فى لغة معينة ، وما يتعلق بها

على مستوى كـاتب خاص، أو كما عبر عـن ذلك «سبتسر» فى بعض بحـوثه عندما أشار إلى أن النوع الأول يعالج الاختيارات الممكنة فى لغة ما، بينما يهتم النوع الآخـر بالاختيارات التـى تمت بالفعل لـدى بعض الممتازيـن من ذوى الأسلـوب الأدبى، وكـلا المدخلين لعلـم الأسلوب مشروع، وإن كـان محور الاهتمام لابد أن يرتكـز فى كل حالة على أحدهما؛ مفيدا مـن النتائج العلمية التى يصل إليها البحث الاستقرائى فى المجال الآخر.

وإذا لم يكـن ثمـة من يشـك الآن فى أهميـة الاختيـار كعـامل أسلـوبـى جوهرى، فمن التضليل أن نبالغ فيه ونعتبره بداية ونهاية الدراسة الأسلوبية، مما يقتضى وضعه فى إطاره الصحيح بشكل نقـدى متوازن، ومراجعة ما وجه إليه من اعتراضات كمعيار دراسى لتحديـد ماهية الأسلوب. وبالإضافة إلى ما سبق ذكره لوحظ أنه يؤدى بسهـولة إلى الاعتقاد بأن اللغة والفكر وحدتان منفصلتان، وأن هناك فكرا تجريديا يقع فى الذهن قبل اختيار التعبير اللغوى الملائم له، وربما كان هذا حقيقـة - إلى حد ما - فيما يتصل بـالمبادئ العلمية والعناصر العملية الصرفـة، لكن الأمر لا يجرى على هذا النسـق فى كثير من استعمالات اللغة الأخرى وخاصـة فى مجال الأدب؛ إذ إن الفكر الأدبى لغوى فى صميمه؛ فهـو فكر اللغـة، وإذا ما أولينـا قضية الاختيـار أهمية أكثـر مما ينبغى فقد يؤدى هذا إلى تراجع علـم الأسلوب إلى الوراء ليحتضن من جديد الآراء القديمة عـن اللغة والفكر؛ فالـوحدة العضوية الجوهـرية بين التفكير والتعبير بالغة الأهمية وخاصة فى مجال الصـور الأدبية. وليس من شك فى أن كثيرا من التشبيهـات والاستعارات إنما هى نتيجـة لاختيار متعمـد مقصود، حتـى أن بعـض المؤلفين يصحـح نفسـه باستبعـاد مـا سبـق أن انتقـاه مـن استخدامـات مجازية ويحل أخـرى محلها، لكنهـا حينئذ تـؤدى شيئا آخـر، فالاختيار ليس للتعبير فحسب بل هو للتفكير كذلك؛ مما يرجعه إلى مستوى آخر من الاختيارات الإجبـارية التى ألمحنا إليها. ومن جـانب آخر فإن كثيرا

من الصور التقليدية فى الشعر والنثر لا تنفصل عن الفكرة التى تعبر عنها ؛ تلك الفكرة التى ما كان لها أن توجد مطلقا دون الاستعارة التى جسدتها ، والصور التى تنتمى إلى هذا النوع تتميز بطابع عفوى أصيل لا محيد عنه ، حتى لتغدو وكأن وراءها قوة دافعة ملحاحة تعدو على حرية إمكانات الاختيار. وبهذا يتسم الموقف بشىء من التناقض ؛ فالصور تعطى للكاتب من ناحية أقصى درجات الحرية الممكنة ؛ بينما لا تسمح أفضل هذه الصور بممارسة اختيار فعلى من ناحية أخرى ، لأنها محكومة ببنية فكره ومدى خضوعه للتراث التقليدى أو اجتهاده فى العثور على معادل جديد لرؤية شعرية مستحدثة ؛ مما يجعل من الضرورى الذهاب فى التحليل إلى مدى أعمق ؛ فاللغة والفكر ليسا متداخلين بلا انفصال كاللحمة والسدى فى النسيج الواحد فحسب ، بل إن كلا منهما يستثير الآخر ويستثمره ، وهناك بعض الحالات ـ وخاصة فى الشعر ـ التى تسبق فيها اللغة الفكرة التى تعبر عنها وتحددها ؛ حتى ليصبح من المشروع أن نتصور انعكاس الترتيب ، فبدلا من اختيار التعبير المناسب لفكرة سابقة الوجود ؛ يتم ضبط الفكرة على هيكل لغوى موجود من قبل بشكل ما . وهناك مشهد من «فاليرى» ذو دلالة مهمة فى هذا الصدد إذ يقول عن الإلهام اللغوى :

«ذات يوم وجدت نفسى خاضعا لإلحاح إيقاع معين لم يلبث أن اتضح فى ذهنى بعد فترة كنت أكاد أشعر فيها بلون من النشاط العقلى الجانبى ، وفرض على هذا الإيقاع نفسه كضرورة ملزمة ، وكان يبدو لى أنه يريد أن يتجسد ـ أن يصل إلى كمال وجوده ، ولم يستطع أن يتمثل فى وعيى إلا باتخاذ شكل العناصر الضعيفة من مقاطع وكلمات ، وكان الذى يحدد تلك المقاطع والكلمات بدون شك ـــ فى هذه المرحلة ـ إنما هو قيمتها وجاذبيتها الموسيقية فحسب» (٨٥ : ١٧٦) .

ويمكن مطابقة هذا المشهد بما قاله «إليوت» أيضا : أنا أعرف أن القصيدة ـ أو المقطوعة الشعرية ـ يمكن أن تنحو إلى أن تتحقق أولا كإيقاع خاص قبل أن تدرك حياتها فى كلمات ، وأن هذا الإيقاع ربما هو الذى يقوم بتوليد الفكرة والصورة ، ولا أظن أن هذه تجربة متميزة لى عن غيرى من الشعراء (٨٢ : ١٨٠) .

ويكفى هذا لندرك أن الاتكاء الشديد على فكرة الاختيار الأسلوبى يمكن أن يعوق فهمنا لطبيعة التعبير الخلاق فى الشعر، ما يدعونا إلى الاحتياط فى استخدام مفهوم الاختيار، والتمييز بقدر الإمكان بين الاختيار الواعى واللاشعورى ، حتى نستطيع تحويله إلى أداة تحليلية جيدة ، ونلقى به ضوءا غامرا على كثير من الإمكانات التعبيرية للغة وكيفية استخدامها لدى بعض المؤلفين ، مما قد يؤدى بنا أيضا إلى فهم نفسية المؤلف أيضا وإدراك عناصر نظريته وممارساته الجمالية .

أما درجة الوعى فى اختيار المؤلف للمواد التى يوظفها أسلوبيا فقد أولاها بعض الباحثين مزيدا من الاهتمام والتفصيل ، فيميز «جيراو» بين نوعين من القيم الأسلوبية : «قيم تعبيرية» وأخرى «طباعية» ، فالأولى لا شعورية تقريبا ، وتتكون من العناصر الاجتماعية والنفسية اللازمة للتعبير، أما القيم «الطباعية» فهى واعية ومقصودة شعوريا ، وتمثل القيم الجمالية والأخلاقية والتربوية للصياغة التعبيرية ، وتنقسم عند التحليل إلى مجموعتين أيضا ـ طبقا لنوعية القصد والاختيار ـ فهو إما مباشر وطبيعى وإما ثانوى تقليدى .

ولاشك أن هذا التمييز بين الاختيار الواعى واللاشعورى أمر ضرورى ، فكلنا يعرف بتجربته الخاصة أن هناك اختيارات لا شعورية نأتيها بطريقة عفوية غريزية للوهلة الأولى وبشكل آلى تقريبا . بينما هناك اختيارات أخرى مدبرة ومقصودة ، نتردد فى القيام بها ، ونصحح ما انتهينا إليه منها ، ونتأمل

الكلمة أو العبارة الملائمة حتى نعثر منهـا على الشكل المناسب ، وقد تختفى كل آثار هذه العملية فى الصياغـة الأخيرة ، لكن بعض الكتاب يحلو لهم أن يحتفظوا بها حتى يتركوا شهادة أمينة على المجهود الذى يقومون به للتعبير عن أنفسهم .

بيد أنـه إذا كان التمييـز بين هذين اللـونين من الاختيـار صالحا نظـريا ـ فغالبا ما يصعب تطبيقه من الوجهة العملية ـ وهناك بلاشك حالات تتوافر فيها لدينـا قرائن كافية للتـدليل على أن الاختيار قد تـم بشكل واع مقصود ، فقـد يعلق المؤلـف نفسـه على مـا كتب ، وقـد تهدينـا دراسـة المخطوطـات والتنويعات والتجـارب المطبعية فى هذا الصدد ، كما أن هنـاك بعض القرائن الداخليـة التى تتسـم بدرجة كـافية من اليقين ، فـاللجوء المنظـم للأدوات الأسلوبية مؤشر لا يخطئ على النشاط الـواعى المقصود ، وخاصة إذا وظفت هذه الأدوات المختلفة لأداء نفس الغرض التعبيرى فيما يطلق عليه « التلاقى الأسلوبـى» ، إلا أنه بالـرغم من ذلك نظـل فى معظم الحالات بعيديـن عن معرفة ما إذا كـان الاختيار قد تم بوعى أو بطريقة لا شعـورية ، مما يضعنا فى موقـف القصور فى التحليـل ، إلا أنه من نـاحية أخـرى لا تنبغى المبـالغة فى تقدير ذلـك ؛ إذ إن القيمة الفنية للإبداع فى الأسلوب لا تتـوقف على مدى إدراك المؤلف الواعى لطبيعة ما ينجزه جماليا . (٨٢ : ١٦٠) .

ويرى «ريفاتير» أنه إذا كانت مهمة عالم اللغة تنحصر فى الإمساك بجميع ملامح القـول دون استثناء ؛ فإن دارس الأسلوب ينبغى لـه أن يعتد فحسب بتلك الملامـح التى تنقـل المقاصـد الواعيـة للمؤلـف ؛ مما لا يعنـى أن وعى المؤلـف يشمل كـل ملامـح القول . وغـالبـا ما يستحيـل التعرف على هـذه المقاصد دون تحليل الرسالة ؛ مما يمكن أن يؤدى إلى حلقة مفرغة لولا أن هذه المقـاصد ربما تتضـح بـإجراءات أخـرى ، مثل التحليـل «الفيلـولوجـى» أو

تصريح المؤلف بها أو غير ذلك مما أشرنا إليه . كما يرى أن هذا التمييز بين الاختيارات الواعية واللاشعورية لا يفيد إلا فى حالة دراسة كيفية توليد الأسلوب ؛ أما فى دراسة ظاهرة الأسلوب نفسها وتأثيرها على من توجه إليه فإن جدواه ضئيلة للغاية ، إذ لا يمكن الوصول فيه حينئذ إلى نتائج حاسمة(٦٨ : ٥١) .

وثمة بعض الاختيارات الأسلوبية التى تثير جملة من المشاكل المتصلة بإنجازات المؤلف الجمالية ، ويضرب «أولمان» مثلا على ذلك بما هو معروف من تفضيل «فلوبير» لما يسمى بالأسلوب غير المباشر الحر، فالأسلوب المباشر هو أسلوب الحوار الذى يعبر مباشرة عن الشخصية ويصدر منها ، وغير المباشر هو السرد الذى يقص فيه الكاتب ما حدث أو ما فكرت فيه الشخصيات ؛ مما يقتضى دائما تغيير الضمائر والخلو من علامات التعجب والعبارات الانفعالية ، وهذا هو التقسيم التقليدى للأسلوب ؛ إلا أن الأسلوب غير المباشر الحر يعد صيغة متوسطة بين الطرفين ؛ فهو غير مباشر لأنه ليس حوارا خالصا ولا حديثا صريحا من شخص عن نفسه ، ولكنه حر إذ يتضمن قدرا من المناجاة الداخلية وتقنية تيار الوعى ، وفيه من الأسلوب غير المباشر تغيير الضمائر والأزمنة ؛ إلا أنه فى نفس الوقت يخلو من جمل الوصل والتصريفات المطولة ، ويحتوى على العناصر التعبيرية والتأثيرية التى تعطى للأسلوب المباشر مذاقه الخاص من تساؤلات وعلامات تعجب وغيرها ، ويضرب مثلا على ذلك بمشهد من « ثاكراى» يرد فيه قوله :

«أنا لا أحسد مشاعر «بن» عندما كان يفكر فيما قد فعل ، (كان قد نام ، وكسبت السلحفاة مباراة العدو. . .آه! ما أشد جبن هذه اليد التى استطاعت أن تمتد لتجرح وتسرق مخلوقات بهذه الرقة ، كيف يستطيع أن يطيق الآن النظر فى وجوههم)» فالجمل التى وضعت بين معقوفتين هى فى

الواقع من تفكير «بن دينيس» بالرغم من أنه ليس هناك ما يشير بوضوح إلى أننا قد انتقلنا من المستوى السردى إلى مستوى النجوى الداخلية، وبطبيعة الحال فإن الكلمات التى تنطقها الشخصيات المختلفة تتمتع بنفس هذه الميزات، وبالرغم من أن الآداب الغربية قد عرفت دائما هذا النوع من الأسلوب غير المباشر الحر إلا أنه كان نادر الورود، واكتسب طابعه المميز ابتداء من «فلوبير» فحسب؛ وخاصة منذ «مدام بوفارى» التى أصبح فيها أداة أسلوبية شديدة التأثير. ويرى «أولمان» أن هذا الازدهار المفاجئ لذلك الأسلوب يضع الناقد فى موقف حرج؛ إذ عليه أن يعرف لماذا أدت مبادئ «فلوبير» الجمالية إلى استخدام هذه الأداة الأسلوبية بشكل لم يسبق له نظير من قبل. فيبدو أنه إلى جانب المميزات العامة لهذا الأسلوب من التنوع والمرونة، وما قد يحدثه أحيانا من تأثير المفاجأة، وما يكمن تحته من تيار باطنى ساحر كانت هناك عوامل أخرى محددة تشرح ولوع «فلوبير» به؛ بعضها لغوى بحت؛ إذ إن التكرار الرتيب لأدوات الوصل والعطف الذى لم يمثل إشكالا بالنسبة للكتاب الكلاسيكيين كانت تنبو عنه حساسية «فلوبير» المرهفة، كما تدل على ذلك بعض رسائله إذ يقول: «قبلنا، قبل أن يصل الكتاب المحدثون جدا، لم تكن لدى أى كاتب فكرة ما عن التناغم الضرورى للأسلوب، فأدوات الوصل ـ الذى والتى وجمعها ـ كانت تختلط وتتشابك وتتكرر بلا انقطاع عند هؤلاء الكتاب الكبار»، بينما نجد أن الأسلوب غير المباشر الحر، بتفاديه للجمل الموصوله، يتيح الفرصة لمخرج سهل من هذا المأزق، كما أنه كان محببا لدى «فلوبير» لأنه يمكنه أيضا من استبدال الزمن المضارع وإحلال بعض صيغ الماضى محله.

وعلى مستوى آخر أشد عمقا يرى «أولمان» أن الأسلوب غير المباشر الحر يتيح للمؤلف أن يختفى خلف شخصياته، مما ينسجم تماما مع مبادئ «فلوبير» فى الحياد الموضوعى فى الواقعية، التى عبر عنها فى مثل قوله:

«ينبغى على المؤلف أن يكون فى كتابه كالإله فى الكون؛ حاضرا فى كل مكان، لكنه لا يرى فى أى موضع، فلأن الفن طبيعة ثانية فإن مبدعها عليه أن يعمل بوسائل شبيهة بالمبدع الأول، مما يجعلنا نشعر به فى كل الذرات وفى جميع المظاهر، لكن بحياد موضوعى خفى وتام». (٨٢ : ١٦٢) وعندما يتيح الأسلوب غير المباشر الحر للكاتب أن ينزلق دون أن يراه أحد من مستوى السرد إلى مستوى القول الداخلى فإنه يساعده على أن يتخذ موقفا حلوليا باتحاده بشخصياته؛ هذا الحلول الأثير لدى «فلوبير» هو الذى جعله يحس عند قصه لمشهد انتحار «إما بوفارى» بأثر مذاق «الزرنيخ» فى فمه ويعانى بالفعل من نوبات معوية عضوية. أى أن الأسلوب غير المباشر الحر هو المعادل اللغوى والجمالى الدقيق لهذا الموقف، مما يكشف بوضوح عن أهميته الأسلوبية الكبرى لديه، باعتباره ناجما عن اختيار إرادى أصيل، وموظفا بطريقة فنية دقيقة.

وحسبنا هذا الاستطراد فى توضيح ما يترتب على اختيار الكاتب لبعض الأنماط والوسائل الأسلوبية من نتائج، تتعلق بتكييف رؤيته ودمغ فنه بطابع خاص، وسنرى فيما بعد أن وضع مجموعة من الأنماط الأسلوبية المرنة، وتحديد وظائفها يعد من أهم أهداف البحث الأسلوبى، على ألاّ تصل لدرجة القوانين المسبقة التى تقسر النماذج وتلبسها قميصا حديديا لدى صغار الدارسين، بل تظل دائما مجرد مؤشرات يستنير بها الباحث كلما واجه مادته وتعين عليه اختيار منظوره.

ونعود إلى تعريفات الأسلوب لنجد أن أوضح تصور تفصيلى له ـ بالرغم من طابعه المدرسى المباشر ـ هو الذى يقدمه «جيراو» ـ تلميذ «بالى». فى محاولته لعرض تصور متكامل للجوانب المختلفة لظاهرة الأسلوب على النحو التالى:

«الأسلوب هو مظهر القول الذى ينجم عن اختيار وسائل التعبير؛ هذه

الوسائل التى تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب» وكما نرى فهو تعريف موسع يشمل التعبير ومظاهره، والشخص المتكلم أو الكاتب طبيعته ومقاصده، وإن كان يغفل المتلقى ودوره فى تحديد المظاهر المؤثرة عليه. ويشرح «جيراو» عناصر تعريفه فى خمس نقاط نجملها فيما يلى :

١ـ **حدود التعبير:** فالتعريفات المختلفة للأسلوب تتنوع بقدر ما تعتد بالتعبير بأوسع معانى الكلمة، أو بمجرد تصوره بشكل محدود، مما يجعلها قابلة لأن تشمل :

أ ـ فن الكتابة بالمعنى التقليدى : أى الاستخدام الواعى لوسائل التعبير لأهداف أدبية وجمالية .

ب ـ طبيعة الكاتب : وتتمثل فى الاختيار العفوى اللاشعورى الذى يعبر عن مزاج الكاتب وتجربته .

جـ ـ شمولية العمل : وهى تتجاوز الصيغ اللغوية لتحتضن موقف الإنسان الكلى ورؤيته للعالم .

٢ـ **حدود وسائل التعبير** : فإذا كان الأسلوب هو استخدام وسائل التعبير فإن بوسعنا أن نفهم هذه الوسائل على درجات متفاوتة فى السعة والشمول بحيث تتضمن :

أ ـ الأبنية النحوية : من صوتية وصرفية ومعجمية وتركيبية .

ب ـ إجراءات التركيب : من صيغ شعرية وأجناس أدبية ووصف وما سواه .

جـ ـ الفكر فى شموله : من موضوعات ورؤى ومواقف فلسفية من العالم .

٣ـ **طبيعة التعبير**: فالتوصيل اللغوى يتضمن قيما مختلفة تتراكب وتترجم الموقف العفوى للكاتب، أو التأثير المقصود الذى يريد أن يحدثه فى المتلقى:

أ ـ فهناك قيم عقلية: يترتب على غلبتها أن يكون الأسلوب واضحا أو منطقيا أو مضطربا.

ب ـ وهناك قيم تعبيرية: فقد يكون أسلوبا مندفعا أو طفوليا أو إقليميا.

جـ ـ وهناك قيم انطباعية: فقد يكون أسلوبا طاغيا أو ساخرا أو هزليا.

٤ـ **مصادر التعبير**: ففى منظور متوافق ومجاور للمنظور السابق يمكن ـ فى رأى «جيراو» ـ تصنيف الأساليب طبقا للمعايير التالية:

أ ـ المصدر الحسى والنفسى للتعبير: فتحدد الأساليب طبقا للأمزجة والأجناس والأعمار والحالات النفسية، فتكون هناك أساليب نسائية وأخرى طفولية أو عصبية أو غيرها.

ب ـ المصدر الاجتماعى للتعبير: فتكون هناك أساليب كلاسيكية ترتبط بتقاليد المهن أو عادات الأقاليم أو الطبقات الاجتماعية.

جـ ـ المصدر الوظيفى: فيكون هناك أسلوب إدارى أو قانونى أو خطابى أو غير ذلك، ويدخل التصنيف الأدبى للأساليب فى هذا المصدر.

٥ـ **مظهر التعبير**: وتنبثق عن طبيعة التعبير ومصادره مجموعة من التعريفات والأوصاف التى تعتمد عند «جيراو» على ما يلى:

أ ـ شكل التعبير: فهناك تعبير موجز، وآخر تصويرى، وثالث استطرادى مثلا.

ب ـ جوهر التعبير: بالنظر إلى الفكر الذى يحتويه، فهناك أسلوب رقيق أو حزين أو نشط.

جـ ــ شكل المتكلم أو الكاتب وموقفه : فهناك أسلوب قديم ، وآخر شعرى وثالث حديث إلى غير ذلك من التصنيفات المختلفة(٥٠ : ١٢٠ـ١٢٢) .

وأهم ما يلاحظ على هذا العرض لمظاهر الأسلوب ومصادره ومجالاته أنه يتسم بالتنوع الشديد، ويحتضن الأسلوب باعتباره ظاهرة لغوية عامة لا تقتصر على الأشكال الأدبية ، وهو بهذا أمين لمفهوم أستاذه وإن كان يختلف عنه فى إدماجه للأسلوب الأدبى . إلا أنه لا يستقر على أساس واحد للتقسيم والتصنيف ، مما يجعل بعض أقسامه متداخلة مضطربة ، وهو فى نهاية الأمر ـ كما قلنا ــ تبسيط مدرسى للقضايا ذات الجذور الفلسفية والمنهجية ، وتوضيح منهجى عقلى ينبغى أن نحتاط دائما فى التعامل معه أو الاعتماد عليه .

ومع أن مفاهيم وتصورات الأسلوب التى أشرنا إلى بعضها ملتحمة بطبيعة الأمر بما يقصد من علم الأسلوب ومستوياته وإجراءاته ، فسنحاول فى الصفحات التالية أن نقدم بعض التحديدات التى أوردها الباحثون لعلم الأسلوب ، قبل أن ننتقل إلى تبين الإطار النظرى الكامل له فى علاقته بالعلوم الأخرى .

□ □ □

تحديد علم الأسلوب

إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل فى النصــوص المنطوقة أو المكتـ
الطبقة العليا لهذه الظاهرة ، فإنه يبرز خلال عملية التلقى بشكل
مناهج علــم اللغة التقليدية من نحــوية ودلالية أن تلم به أو تحد
وتأثيراته . كما أن الــوصول لتعريف دقيـق لمقولة الأسلوب لا يتــم
نظريته ومعرفة طبيعة العلم الذى يكرس له ؛ باعتباره فرعا لعلم
بنفسه . ففى نظرية الأسلوب يتحدد مجال الظاهرة المدروسة ومكـ
الدقيق . وعلى هـذا فإنه إذا تصورنا علــم الأسلوب جزءا من علــ
علينا أن نحلـل نظريتــه إلى عناصرها المختلفـة ، فنجعل أسلـو
الأدبية تطبيقا جزئيا لمقـولة أسلوبية عامة ؛ وحينئذ تعتمد النظـر
على علاقة النظـام اللغوى العام ـ بمفهـوم «سوسيور» ـ بـأسلوب
كمظهـر للكــلام ، ويتعين عليهــا أن توضــح بعــض التصــورا
الأدب ، مثل أسلوب مؤلف معين ، أو جنس أدبــى بأكمله ، و
تطور أو تغيير على مر العصور.

فالنظرية الأسلـوبية تستمد معاييرها من النظريـة العلمية ؛
الــذى تنتمــى إليه كفــرع جــزئى منــه وتخضــع لشروطــه العامــة
والتزييف . وفى معظم الــدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعـ

نظريـة تقف إلى جوار النظريـة النحوية وتماثلهـا . لهذا فإنه فى مقابـل «علم اللغة التطبيقـى» تقوم عمليـة «البحث الأسلوبـى» التى تعتمـد على أسس النظـريـة الأسلوبيـة وتستمـد منهـا منهـج دراسة النصـوص وتنظيـم المواد بالتضـافر مـع العلوم الأخرى فى منـاطق تلاقيهـا . وفى البحوث الأسلـوبية للنصوص الأدبية ـ وهى التى تعنينا هنا ـ ينبغى أن تستكمل دراسة الأسلوب فى مستوياته اللغوية باستخـدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية .

ولعل نموذج العلاقة بين النظرية والبحـث هنا لا يخلو من إشكاليات فى مجال الأسلوب تشبـه ما وجده العلماء بين علمـى اللغة النظـرى والتطبيقى ، ولا يمكن إقرار هذه العلاقة ما لم تقم على أساس أن البحث الأسلوبى ـ مثله فى ذلك مثل البحـث اللغوى التطبيقى ـ يستمـد بعض مقولاته مـن العلاقة بين اللغة والأدب مـن جانب ، واللغـة والحياة من جـانب آخر. وهنـا تنجم صعوبـة أخرى فى البحـث الأسلوبى نـابعة من أنـه لا يتم عـادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلـوم الأخرى كما يقتضى النموذج المفترض ؛ بل يتم فى أسعد الحالات على يد علماء لغة مهتمين بالأدب ، أو دارسى أدب قد ظفـروا ببعض المعـارف اللغويـة الضرورية ، لكـن هذا لا يعـدل من الأمـر الأساسى شيئا ؛ وهو أن البحث الأسلوبى المعتمد على التحليل اللغوى يقع مبدئيا فى المنطقـة المشتركة بين العلمين وينتمى إليهما ـ على الأقـل فى مراحله الأولى ــ بالتسـاوى ، وأنه يمثـل الحلقة الـوسطى فى ثـالوث متكـامل يبـدأ بالنظرية الفلسفية العامة ، ويثنـى بالبحث المنهجى الإجرائى ، ثم ينتهى إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة .

فإذا مـا تأملنـا العملية الأخيرة ، وهـى التحليل الأسلـوبى ؛ وجـدنا أنها تتمثل فى تطبيق المناهج التى أقامتهـا ونمتها البحوث الأسلوبية على نصوص

لغويـة تقوم بعملية تـوصيل أدبى يعادل الكـلام؛ فالتحليل الأسلـوبى إذن يتعامل مع ثلاثة عناصر:

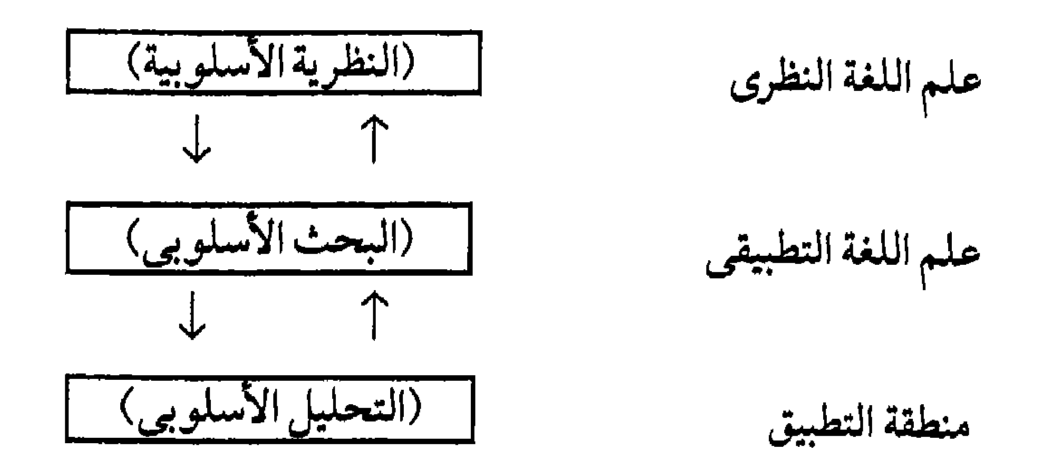
١ـ العنصر اللغوى: إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.

٢ـ العنصر النفعـى: الذى يؤدى إلى أن نـدخل فى حسابنـا مقولات غير لغوية مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخى وهدف الرسالة وغيرها.

٣ ـ العنصر الجمالى الأدبـى: ويكشـف عـن تـأثير النـص على القـارئ والتفسير والتقويم الأدبيين له.

ومع أنه ينبغـى للتحليل الأسلوبى أن يكون كاشفـا فى جميع الحالات عن تلك العناصر الثـلاثة؛ فإنه من الـوجهة العملية كثيرا ما يغفـل بعضها مثل مـؤلف النـص أو الموقف التـاريخى إن لم يتضح لـه الدور الـذى يقوم بـه فى تكوينه. بيد أن جميع هذه العناصر مترابطـة مبدئيا وينبنى بعضها على الآخر مهما خلـت منهـا بعـض التحليلات. أمـا دور العنـاصر الأدبيـة الخالصـة واستيضاح كيفية فعاليتهـا فإن هذا يقتضى أن تؤخذ فى الاعتبـار مقولة تلقى القارئ لتأثير النص الجمالى باعتبـاره تدعيما للعنصر النفعى، وفى هذه الحالة يتولى التحليل الموسع الشامل للعناصر الأسلوبيـة مدّنا ببيانات كافية لتفسير الأدب، ويصبح الهدف الـرئيسى للتحليـل الأسلوبـى العميق إدراك مـدى تكـامـل هــذه العنـاصر الثـلاثــة فى تحقيــق الحد الأقصــى لفعـاليــة النص. (٧٣ : ٢٥).

ويوضـح علماء الأسلـوب طبيعة العلاقة المتوازية بين مستـويات المجالين اللغوى والأسلوبى بالنموذج التالى:



وتشير الأسهم إلى أن النظرية الأسلوبية قد تطبق على مجال التحليل بما يتجاوز حدود المناهج التى أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية ؛ أى أن عمليات التحليل تولد المناهج المثرية للنظرية ، والعكس صحيح أيضا من الناحية الأخرى ؛ إذ نستكمل المعارف التى نصل إليها عبر التحليل الأسلوبى بمطابقتها على ردود الفعل الأدبية ومدى توافقها المنهجى مع الملامح النظرية الجمالية ؛ فكل مجال من المجالات الثلاثة يمد الآخر ويتغذى بمقولاته فى نفس الوقت ، على أن هذا النموذج البسيط لا يلبث أن يتعقد بشكل واضح عندما تبرز ضرورة اعتبار منطقة البحث الأسلوبى مركز التقاء تنتظم على ساحته بقية المجالات الجزئية المتصلة بالعلوم الأخرى غير اللغوية(٧٣ : ٢٨) .

وسنعود إلى هذه النقطة بالتفصيل عند دراسة علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة أما الآن فحسبنا أن نشير إلى أن النموذج السابق يعد بلورة متقدمة لكثير من العناصر التى ينبغى أن نتأملها على مهل حتى ندرك مكونات وأبعاد علم الأسلوب ، وهى أبعاد ذات علاقة حميمة بالتصورات التى سبق أن عرضناها فى مفهوم الأسلوب ، مما يجعل الحديث استكمالا لما سبق

واستخلاصا لنتائجه ؛ كما أنه يشتمل بدوره على بعض الإجراءات التحليلية مما سيرد ذكره موسعا فيما بعد .

فعلم الأسلوب ـ طبقا للمدرسة الفرنسية ـ هو «دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة» ، وهو تعريف مبسط مقبول فى جملته ، لكنه يثير عديدا من المشاكل ؛ من أهمها مفهوم كل من «الفكر» و «اللغة» الذى يوشك أن يتسع تدريجيا حتى يشمل جميع وجوه النشاط الإنسانى فى الحياة عبر التاريخ ، إلا أن المشكلة المحددة هنا تتصل بكلمتى «طريقة» و «تعبير» فهما يتسمان باللبس والتعقيد ، ويتعين لتوضيحهما تحليل مراتب التعبير وكيفيات توظيفه ، فكيف نفهم «التعبير عن الفكر»؟ هل هو فكرنا أم أى فكر آخر؟ وما المقصود بكلمة طريقة؟ إن مناقشة هذه القضايا ضرورى لتوضيح طبيعة علم الأسلوب .

فالتعبير عن الفكر يعنى بدقة كيفية استخدام المفردات والأبنية النحوية ، لكنه قد يشمل عمليات صياغة الفكر وتنميته وعرضه حتى يبدو فى عمل شمولى كامل بما يحيط به من بواعث ويدخل فيه من مكونات ، مما يحدو بعض علماء الأسلوب إلى وضع دراستهم على المستوى اللغوى فحسب ، تضييقا للمجال حتى يمكن تغطيته ، تاركين بقية الجوانب المتصلة بالفكر وملابساته المعقدة لعلم الجمال والأدب (٥٠ : ١٢) ، فإذا حللنا كلمة «فكر» فإننا رأينا بعض الباحثين يفهم منها الفكر فى عمومه وشموله ؛ داخل مراتبه ومقاماته التى يدرس علم الأسلوب طرائق التعبير عنها مثل المحدد المتعين والمجرد والحسى والإرادى والتهكمى وغيرها ، بينما يفهم آخرون منها ما يقتصر على فكر مؤلف ما فى موقف تاريخى معين . وهناك فريق ــ وخاصة من اللغويين ـ ينطلقون من الصيغ إلى مضمونها وما ينجم عنها من تأثيرات محسوسة ، بينما يهتم الفلاسفة بدراسة اللغة انطلاقا من الفكر الذى تعبر

عنه . وبقدر الاختلاف فى المنظور تختلف مناهج البحث التى تتراوح بين أقصى درجات النزعة الإحصائية الرياضية إلى الأحكام التقويمية الذاتية الجمالية . وقد أدى تعدد هذه المنظورات المتشابكة المتداخلة ، أو المتقاطعة المتنافرة ، إلى أن أصبح علم الأسلوب يشمل المجال التعبيرى بأكمله ، حتى لم تعد هناك أية ظاهرة لغوية أو أدبية لا يمكن تناولها فيه تحت تعريف من تعريفاته ، مما يقتضى وضع نوع من النظام العلمى المتماسك له ، وتحديد مجال البحث الدقيق فيه (٥٠ : ١٣) .

وإذا كان علم اللغة الحديث قد ميز بوضوح بين جانبين يمثلان الثنائية اللغوية هما النظام والاستعمال ، ووضح «سوسيور» الفرق بين اللغة كنظام يشتمل على الوحدات والأبنية والعناصر بوظائفها ودلالاتها ، وبين مستوى الكلام الذى يقوم فيه المتحدثون أو الكاتبون باستخدام هذا النظام والاختيار منه والتنفيذ الفردى لبعض إمكاناته ـ فإن علم الأسلوب ينبغى أن يفيد من هذا التمييز. وقد جاء علم النحو التوليدى ليضع ثنائية قريبة من ذلك ـ وإن لم تكن مطابقة للأولى ـ تتقابل فيها الكفاية والاختصاص مع الممارسة والفعل ، ويؤثر معظم الدارسين إرجاع مقولة الأسلوب إلى التنفيذ الفردى للغة ، أى إلى مجال الكلام والممارسة ، وإن لم يخل هذا الحل من بعض المشكلات. فهناك من يحاول إقامة مفهوم الأسلوب على كلا المستويين، أو على نقطة التقائهما. ولعل السبب فى بروز هذه الاتجاهات يرجع فى أساسه إلى إعطاء كلمة «الأسلوب» دلالة مختلفة من حالة إلى أخرى ، وعدم التمييز بين أسلوب النصوص الفردية المحددة من جانب والأسلوب الجماعى للغة من جانب آخر.

فدراسة الأسلوب ذات علاقة وثيقة بالبحث فى أنماط التنويعات اللغوية العامة ، ولابد من افتراض أساسى تنطلق منه وهو أن كل قول أو نص يتمتع

بخواص أسلوبية محددة، على الباحث أن يقوم بتجميعها واختيار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة مثل التوزيع الاجتماعى والجغرافى والتاريخى. وتمثل الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية إحدى هذه الوجهات؛ إذ تعد مستوى قائما بذاته، قد يسمى لدى بعض الباحثين «اللغة الشعرية» ويسمى لدى آخرين «التوظيف الأسلوبى للأدب». ويعد الخلط بين هذه المستويات من أهم أسباب تعثر البحوث الأسلوبية، الأمر الذى يجعل الباحثين يلحون على ضرورة التمييز بين الأسلوب الأدبى، الذى يشير بوضوح إلى لغة الأدب كجزء من النظام اللغوى العام، وبين الخواص الأسلوبية التى يتميز بها نص أدبى محدد (٧٣ : ٣٥).

فهناك إذن تصورات أسلوبية خاصة بالأدب وقضاياه، وهى التى ينبغى اختبار قيمتها وصلاحيتها، وهى تختلف عن نظريات التنويعات اللغوية التى لا تكاد تصلح لبحوث المنطقة المشتركة بين اللغة والأدب؛ إلا بأن تتكيف مع أسلوب النصوص الأدبية بمقتضياته المحددة، ومن أهمها أن الأسلوب الأدبى لا يمكن أن يدرس جديا بعزله تماما عن عملية التواصل التى يشترك فيها المؤلف والقارئ عبر النص. وهذا المفهوم على وجه الدقة هو الذى تتجاهله بعض تعريفات علم الأسلوب التقليدية. فنجد «كايسر» مثلا ينطلق من مفهوم أن العمل الأدبى فى ذاته له أسلوبه الخاص، ويوضح «ستايجر» اتجاه عملية التفسير التى يعدها مركز الثقل بأنها «النقد الأسلوبى أو الشرح المنبثق للنصوص».

على أن هذه المحاولات لفهم الأسلوب باعتباره أسلوب العمل الأدبى، وتحليله وشرحه ابتداء من هذا العمل ذاته فحسب إنما كانت رد فعل لاتجاهات جزئية أخرى تغرق فى تاريخ الأدب وفى قصص حياة مؤلفيه، وتمعن فى تأويل تاريخ اتجاهاته الروحية والفكرية، مما جعلها تمضى إلى

الطرف الآخـر فتدعـو إلى دراسة العمل الأدبـى وأسلوبـه وشرحهما فى عملية تفسيرية منبثقة منه ذاته دون التفات إلى الظروف والملابسات النفسية المتصلة بمؤلفه أو سياقه التاريخى ، وعلى هذا نجد تلـك النظرية تغفل مقولة المؤلف والقارئ ، ولا تشير إلى ظـواهر إنتاج النـص ولا عمليات تلقيه . وفى مقـابل ذلك فـإن تحليل هؤلاء البـاحثين لأسلوب ما غـالبا ما يضطـر إلى الإشارة إلى مؤلف العمل الفنى وإلى التأثير الجمالى الذى يمارسه هذا العمل مما يقوم بدور مهـم فى تفسير النـص ، وهنا يتجلى عـدم الـوفـاق بين النظريـة والتحليـل الأسلوبيين طبقا لهذه المفاهيم .

وربما زاد الأمر خطورة ، وكشف عن قصور هـذه التعريفات المنبثقة لعلم الأسلوب ما لوحظ من أن دراسة الخواص المحددة لأسلوب النص الأدبى لا يمكن أن تتم ـ طبقا لنظرية المعرفة ـ انطلاقا من الشىء ذاته فحسب ؛ إذ لا يتأتى وصفه إلا بالاعتماد على عمليات تجريبية مقـارنة ، وبالفعل تتم مقارنته مثلا بثروة الـدارس من التجارب التى تكونت على أسـاس النصوص المقروءة من قبـل فى نفس اللغـة والعصر والجنس الأدبى ، أو تقـارن بمجموعـة من الأفكار المسبقة عن كيفية تكوين الأسلوب الجيد ، لكن هذه المقارنات لا تتم عادة بطريقة واعية منتظمة فى التحليل الأسلوبى ، ولا ينص عليها فى تعريف علم الأسلوب بل تظل ماثلة فاعلة دون الإشارة إليها .

ويضاف إلى ذلك أن الأعمال الأدبيـة يتم تصورها ابتداء بطريقـة شمولية كوحدات متجانسة ، مما يجعل الأسلوب يظهـر كشىء متوافق معها ونابع من بنيتها التى تحددت مـن قبل . فتصور الأسلوب كظاهرة منبثقـة من النص لا يزال يتردد فى كثير من التحليلات الأسلوبية ، على مـا يفتقر إليه من التأصيل اللغوى ، والانفصام بين النظـرية والممارسة وفكرة الأدب نفسهـا ؛ الأمر الذى يجعله كما لو كان صورة سلبية للنظرية الأسلوبية (٧٣ : ٤٦) .

وهناك اتجاه يربط بقوة بين علم الأسلوب وعلم النفس فى وحدة عضوية؛ ومن أكبر دعاته الباحث الفرنسى «ماروزو» الذى يرى أن علم الأسلوب ينبغى أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية، وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجا منهما؛ فهناك من يضخم ويعظم ما يقع عليه بصره، وهناك من يفعل العكس فيصغره ويحتقره، كما أن هناك من يرى الحياة بلون وردى ومن يراها سوداء قاتمة؛ هذه الرؤى المختلفة يتم التعبير عنها بإجراءات معينة هى هدف البحث فى علم الأسلوب.

وبهذا يعتمد علم الأسلوب على علم النفس اعتمادا تاما؛ ويقوم بالتحقيق الدقيق المتعمق، القائم بقدر الإمكان على الإحصاءات والتجارب التى تستهدف رصد مختلف أوضاع النفس البشرية فى أحوالها المتكاثرة، وتتعقب آثار الحالات النفسية فى التعبير اللغوى. وبما أن اللغة تتميز عن بقية مظاهر النشاط الروحى بأنها أشد الأدوات ملاءمة للكشف عن الوعى واللاشعور فإن هذه الأحوال لابد أن تنعكس فيها. وقد أمعن بعض تلامذة «ماروزو» فى هذا الاتجاه، إلا أنهم جعلوا الدراسة الأسلوبية قاصرة على البحث فى الأسباب النفسية البحتة دون أية إشارة للعوامل التعبيرية اللغوية والجمالية. وقد أدى إغفال هذه القيم الأخيرة إلى إضفاء أهمية مبالغ فيها على الأعمال الخالية من أية قيمة فنية أصيلة؛ لأنها تخدم هدفهم فى التحليل النفسى بشكل مباشر؛ حيث يعتبر العمل الأدبى وأسلوبه مجرد وثيقة صالحة للكشف عن حالة الفنان النفسية فى سوائها وشذوذها مما يخرج بالدراسة عن مجال علم الأسلوب ليضعها بأكملها فى نطاق البحوث النفسية. (٣٣ : ٢٦).

ويرى أنصار المدرسة الإسبانية أن علم الأسلوب يعتبر حتى الآن نقطة

التقدم الوحيـدة نحو تكوين علـم حقيقى مستقل للأدب ، فهـو ـ كما يقول «داماسـو ألونسـو» ـ محاولة فى المنهـج وليس علما مكتمـلا ، وعندمـا يتكون العلم ، بـالوصـول إلى شبكة كاملـة من القـواعد سيندمـج حينئذ مـع علم الأدب . لأن علم الأدب لن يكون له من هدف سوى المعرفة العلمية للإبداع الأدبى ، لكن من يكتبـون اليوم عبارة «علم الأدب» لا يخلو أمرهـم من أحد احتمالين : إما التعبير عـن رغبة حميدة لم تتمثل بعـد فى نظام متكامـل ، وإما التفـاخر الأجـوف الذى يهرف بما لا يعـرف . وأكثر مـن ذلك ، عنـدما يتـم تنظيم الأسلوب ـــ أو علم الأدب ـ فى نظم محددة ، فربما يكـون قد أدرك كل شىء فيما عـدا هدفه الأخير، ربما يكـون قد قـاس كل شىء ، ووضـع قوائم وجداول لكـل شىء ؛ إلا أنه ستفلت مـن بين أصابعه كالماء «وحـدة العمل الفنى المتفـردة» ، وإن كانـت هذه البقيـة ـ غير القـابلة للمعـرفة العلميـة ـ ستنحصر كل يوم حتى تقتصر على حدها الأدنى فحسب .

على أن المعرفـة العلمية الأسلـوبية للعمل الأدبـى فى تقديـره ليست مجرد استمتاع ذوقـى ، ولا تتضمن أية محاولة تعليميـة ؛ بل إن البون شاسـع بينها وبين لذة القارئ وهدف النـاقد المباشر. فعند تحليل أية قصيـدة مثلا نجدنا أمام متواليات صـوتية تحدث فى الزمن وهى الدوال ، وأمـام مضمون معنوى هـو المدلولات ، والـدال تعديـل للعالم الطبيعـى قابـل للقياس والتسجيـل بمنتهى الدقة ، فهو مجموعات من الأصوات لها استمرارها وكثافتها وارتفاعها ووقعها ، وهو بهذا مثل أى موضوع آخـر تعالجه العلوم الطبيعية ، أما المدلول فهو ـــ من خلال الـدال ـ تعديـل لحياتنا الـروحية والمعنويـة ؛ لا يقاس ولا يسجل ، ولا نستطيـع أن نحلله إلا بطريقـة مبهمة تقـريبية ، مع أننـا نتلقاه بشكل مباشر فى تعقيـده الخصب الهائل ؛ ففى أبسط القصـائد نجد المدلول عالما بأكمله . ومهمة علم الأسلـوب الأولى هى محاولة النفاذ إلى هذا العالم .

لكن : مـن أين؟ ويجيب «داماسـو ألونسو» على هذا التسـاؤل قائلا : إن الواقـع يقدم لنا أول مسـار طبيعى من ناحيـة الدال، فلنأخـذ إذن القصيدة كوحـدة دالة ونتعـرف من خـلالها على المدلول . وإذا كـان كل دال ومـدلول وحدتين مركبتين من عـدد من العناصر فإنه تربطها مجموعـة من العلاقات ؛ وكل عنصر مكوّن مرتبط بالعنصر الآخـر. فلو سمينا دالا معينا (أ) مثلا فإن عناصره التى يتكون منهـا تصبح أ١ و أ٢ و أ٣ . . إلى أ الأخير، ويكون (ب) هو مـدلوله المطابـق له المكون بدوره مـن عناصر ب ١ و ب٢ و ب٣ إلى ب الأخير، ولابـد للتطابـق بين أ و ب أن يعنـى دائما وجـود مجمـوعـات مـن التطابقات المنتظمة للعناصر هكذا :

أ = أ١ أ٢ أ٣ . . . . أ الأخير

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

ب = ب١ ب٢ ب٣ . . . . ب الأخير

ونحن أيضا نوع من الأجهزة التسجيلية ـ شـديدة الدقة والتعقيد ـ لرصد هذه الدوال، فـالتأثير الذى تتركه، أو التسجيـل الذى تخلفه فى نفوسنـا هو المدلول، وهـو تسجيل عفوى، فالعنصر الصـوتى ـ مثل الحرف أو مجمـوعة الحروف ـ وليكن أ ٧ يثير فينـا حدسا معينا، أى ب ٧ . لكـن تمثل الأمر على هذا النحـو يصبح تبسيطـا مخلا زائفا للعـلاقة بين الـدال والمدلول الشعـرى كمجموعة من الأزواج المستقلة ؛ إذ من الجلى أن كل هذه الأزواج متداخلة، وهذا هو قانـون الشعر الأساسى الناجم بشكل مباشر عـن طبيعته الزمنية . فكل واحد من هذه الروابط يتأثر بحضـور الروابط الأخرى، وخاصة القريبة منه، فى سلسلة متتالية تشمل الجميع .

فهناك إذن بالإضافة إلى هذه الروابط الرأسية التى تبرم بين عناصر متقابلة من الدال والمدلول شبكة أخرى من الروابط الأفقية ؛ فنجد مثلا أن الرابط أ٧

ـ ب٧ ليست له قيمة مستقلة ، بل هو مشروط بها حوله أ ٦ ـ ب ٦ و أ ٨ ـ ب ٨ فى سلسلة غير مقطوعة . وكل واحد من هذه الأزواج مشروط بدوره بما يليه وهكذا .

وهذه المجموعات من الروابط الرأسية والأفقية هى التى تكون القصيدة كوحدة عضوية ، وهى التى تتضمن فى نهاية الأمر السر العميق للشكل الشعرى ، والحدس الشامل ، أو أثر المدلول (ب) للقصيدة ليس سوى جملة كل هذه الحدوس الجزئية ؛ لا مضافا بعضها إلى بعض فحسب ، بل مضروبًا أيضا ومطروحًا كذلك . (٢١ : ٤٠٤) .

والهدف الحقيقى لعلم الأسلوب إذن هو البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة ؛ بحثا يتوخى تكاملها النهائى ، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها ، وهنا تبرز ـ فى تقدير الباحث ـ المشكلة الرئيسية فى علم الأسلوب ؛ وهى التَّماس بين هذين الجانبين : الجانب الطبيعى المتمثل فى الدوال ، والجانب المعنوى أو الروحى المتمثل فى المدلولات . ويلاحظ أننا عندما نتخذ هذا المنظور فى الدراسات الأسلوبية ، بالتركيز على أهم العناصر الدالة وعلاقاتها المتبادلة وكيفية تحولها إلى ردود فعل فى نفوسنا ، فإن ما نفعله فى الواقع إنما هو توجيه الانتباه إلى نقطة تصبح فيها نفس القارئ مجالا لعرض ما قام بنفس المبدع ، فهو مشروع يشبه ما نعانيه فى القراءة حدد فى نفس الشاعر حدسا اختياريا للعناصر التعبيرية التى اتكأ عليها . وبهذا فإن البحث الأسلوبى يجد نفسه متصلا بشكل غير مباشر بلحظة فجرية فى عالم مبهم من الأفكار والعواطف والإيحاءات التى كانت تتردد فى نفس الشاعر قبل أن تتبلور وتتشكل فى مخلوق صاف دقيق هو القصيدة . (٢١ : ٤٠٦) .

وربما كان ثمة أناس طيبون يقفون أمام القصيدة الشعرية ويأملون دراسة جميع عناصرها ويسمون هذه الدراسة أسلوبية ، لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة ؛ فالمنهج إذا أريد له أن يكون علميا بهذا الشكل أصبح مستحيلا ؛ لأن عدد العناصر التى ينبغى تناولها تجعل الدراسة غير ممكنة على الإطلاق ، وليس هناك من حل سوى الاختيار المسبق ، ولابد أن يعتمد هذا الاختيار - عند «داماسو ألونسو» - على الحدس ، وهو يؤكد أن منهج البحث العلمى للعمل الأدبى يحتاج فى إحدى حلقاته التى لا غنى عنها إلى هذا الحدس ؛ إذ إن التحليل العلمى لجميع العناصر التى يتكون منها العمل الأدبى مستحيل ؛ لأنها مركب لمجموعة من المركبات المعقدة ، والحدس وحده هو الذى يدلنا أمام العمل الأدبى على الجانب الذى يتسم بالخصوبة ، والاتجاه الصحيح فى تناوله . ونتيجة للطابع المتميز الفريد فى كل نموذج أدبى فإن اتجاه البحث ومقاصده ، والعناصر التى ينبغى تحليلها أسلوبيا كى تؤدى إلى نتائج مثمرة تختلف من حالة لأخرى ، وكثيرا ما لا تسمح المصفاة الاختيارية إلا بعنصر واحد من عناصر الدوال لتحليله ، إذ نتوقع قيمته التعبيرية ذات الأهمية الحاسمة للعمل كله .

وإذا كان هدف الدراسات الأسلوبية هو تحليل الشكل الأدبى فإن معظمها يتجه لتحقيق هذا الغرض من الدال إلى المدلول ؛ أى من الشكل الخارجى إلى الشكل الداخلى ، وفى سبيل البحث عن المعرفة العلمية للمدلول فإننا نستبدل الصورة المستعصية للشكل الداخلى للقصيدة ؛ ونحل محلها مجموعة من الحالات السابقة للفنان ؛ فبين درجة الصفر - وهى الفراغ الإبداعى - وواقع العمل الفنى نفترض مجموعة متزايدة من الحالات تستقطب كلها نحو الشكل الداخلى الذى يعد آخر عنقودها ، أو آخر أعضائها الذى يتوافق تماما مع الشكل الخارجى أو الدال ، ويثبت هذا العضو، بفضل التوافق المطلق مع الدال . فإذا كنا نلجأ - كى نشرح علميا

مدلولا ما - إلى التأمل والتحليل للدال الذى يؤدى إليه فإن الوسيلة الحقيقية المهيأة لدراسة المدلول هى متابعة مجموعة من الحالات المتوالية فى التشكيل المتزايد نحو تبلور الشكل الداخلى إلى أن نرى توافقه التام مع الدال الماثل أمامنا .

ولكى نحقق هذه المتابعة قد نستعين أحيانا بمعلومات بعيدة ؛ يدخل فيها ما يتوافر لدينا من بيانات عن شخصية المبدع وتربيته العلمية وخبرته الأدبية وحياته وردود فعله النفسية تجاه وسطه وغير ذلك من معلومات . لكن على أن نستحضر أمرا جوهريا وهو أن دراسة حياة المؤلف وفكره وتربيته وخبرته لا تصبح أسلوبية إلا إذا كانت مجرد وسيلة لتحديد هدف أساسى هو كيفية تشكل عناصر المدلول فى عمله الأدبى . وإذا كانت الدراسات التى تمضى من الشكل الخارجى إلى الداخلى قد أحرزت كثيرا من التقدم فإن دراسات الاتجاه العكسى ما تزال بحاجة إلى تنمية مطردة ، للوصول إلى الروابط المحددة الدقيقة بين الدال والمدلول فى الرمز اللغوى ، وهذه الشبكة من الروابط هى الشكل الأدبى الذى ينحو علم الأسلوب لاستجلائه واستصفاء أدق معالمه وأكثرها فعالية (٢١ : ٤١٦) .

ومن ناحية أخرى يرى الباحثون أنه إذا كانت المقارنة بين العلاقات المختلفة هو جوهر التحليل الأسلوبى ، فإن تحديد أسلوب مؤلف معين يتمثل أيضا فى مقارنته بأساليب غيره من المؤلفين المعاصرين له . ومعنى هذا أن علم الأسلوب ذو طابع مقارن واضح ، إلا أنه يمكن بالإضافة إلى ذلك تصور علم أسلوب مقارن ، مثل علم الأدب المقارن ، يركز اهتمامه الأساسى على المصادر والتأثيرات الأسلوبية ، على أساس أن تحليل المصادر الأسلوبية والكشف عنها بمنهج علمى دقيق لم يتسن للباحثين حتى الآن ، مع أن الأفكار عادة تعد ثروة مشتركة فى أى عصر، بينما الأسلوب هو الذى ينتمى

للإنسان، ومعيار أصالة المؤلف وتأثيره الحقيقى الفعال على غيره، قد يتمثل فى رأى هذا النفر من الباحثين، فى قوة لغتـه أكثر من تفكيره، من هنا يتعين إفساح مجال واسـع فى علم الأسلوب لمعـرفة تبادل التـأثيرات بين الكتاب فى الصيغ والتعبيرات والأخيلـة والأنساق الأسلوبية العـامة، ومدى ما يحتـويه ويستـوعبه كـل منهـم من عنـاصر تـراثية تتصـل بهذه الجوانـب، وطريقـة تطويعها لملاءمة العناصر الحديثة(٥٠ : ١١٨).

أما وضع علـم الأسلوب بين العلوم الطبيعية والإنسانيـة فلا مجال للشك فيه؛ إذ إن وصـف وتصنيف العناصر الأسلوبيـة فى النص الأدبى يساعـدنا على النفاذ فيه إلى أبعد مدى، وإن كان لا يـؤدى إلى قانون عام مطرد، حتى لو أضفنـا نصوصـا أخرى محللـة لنفس المؤلـف أو لنفس العصر أو لمواقـف شبيهة بما نـدرسه. ومن هنـا ندرك سر تمسـك كثير من التيارات الأسلـوبية بالطابع الوصفى البحـت، وإصرار الباحثين على وضع قوائم بأدوات الأدب اللغويـة بطريقة تلخيصية صـافية. وإذا كان التصنيف فى العلـوم الطبيعية يكشف عـن النظام الماثل فى الطبيعـة، وهذا النظام غير منظـور دون العمل التحليلى، كما هى الحال مثلا فى علوم النبات والحيـوان، فإن تنظيم الظواهر الطبيعية شيء يختلف عن تنظيم الاختيارات الفردية الحرة اللا متناهية. وربما كان تصنيف هذه الخيارات يعنى من ناحية أخرى عزلها من سياقها المحدد؛ أى عن العمل الأدبـى، ويؤدى بالتالى إلى علـم شكلى صرف، ممـا يجعل من الضرورى أن نقصد بالتنظيم فى الأسلوب وضـع نظام معقول لعناصر العمل الفنى بالنظر إلى علاقاتها فيما بينها وعلاقاتها بالكل الشامل للعمل بأكمله.

ولو تجاوز البحـث نطاق العمـل المفرد ــ بهدف تأصيـل علم الأدب كما يطمح بعـض الدارسين ـ لـوجب أن يتسع منظـوره ليشمل جميع العـلاقات المتبادلة، مما يبعده عن العلوم الطبيعية؛ لأن النظام الذى يصل إلى هذا الحد

المعانى . وقد تركزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على ثلاثة عوامل حاسمة هى التى تضفى على الكلام طابعه الأسلوبى ، وهى بواعث الاسم ، وإبهام المعنى ، والمبالغة وما يمكن أن يحيط بكل ذلك .

فالكلمات يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفافة أو معتمة ، ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية . ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة ؛ فالباعث الصوتى يتمثل ــ عند «أولمان» ـ فى إحدى إمكانيتين : فإما أن تكون البنية الصوتية للكلمة محاكاة لصوت أو ضجيج معين مثل قرقرة وثأثأة ومواء وغيرها وهى المحاكاة المباشرة ، وإما أن تثير الكلمة بصوتها تجربة غير صوتية وهى محاكاة غير مباشرة . وتدخل هذه المحاكاة الصوتية بما تستثيره وتؤدى إليه فى النسيج الشعرى نفسه . وبالرغم من أن بعض الدارسين ينبهون إلى ضرورة التحديد الدقيق لطبيعة هذه الإيحاءات حتى لا تظل خاضعة للمزاج المتقلب إلا أن هذا المجال يعد من أنشط وأبسط مجالات الدراسة الأسلوبية .

أما الباعث الصرفى فيتمثل فى وجود صيغ ومشتقات صرفية شفافة ذات أثر أسلوبى ، وخاصة تلك التى تتصل بالمجال العاطفى مثل صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها ، مما قد يكتسب دلالة أسلوبية جديدة فى سياق تعبيرى يبرز شفافيتها ويخفف من عتمتها (٨٣ : ٤٦) .

ويعتمد التحليل الأسلوبى الموجه إلى تقويم الرمز اللغوى وإبراز دلالته على فكرة أساسية ؛ وهى أن لغة الأدب متعددة المعنى غالبا ؛ فهى من النمط المعقد لا البسيط ، وهذا يقتضى بدوره اعتبار القول الأدبى مما لا يمكن تحديده بدقه ، من وجهة النظر الدلالية بالحدود الضيقة للمعنى الواحد الذى لا يخطئ ، ولكنه لابد أن يتم تصوره ـ كما يقول «جريماس» ــ على أساس التعدد الذى تنصب فيه مستويات متراكبة ؛ ولكى يجرى عليه تحليل

أسلوبى فعال لا يكفى أن نتعرف على هذه المستويات المتشابهة، بل من الضرورى أن نفسر تماسكها على ضوء لون من الحساسية الجمالية اللازمة فى أية قراءة نقدية (٦٧ : ١٣٦).

وبهذا الشكل فإن الطابع الإيحائى البارز من أهم خصائص اللغة الأدبية، وهو يمثل لونا من تعدد المعنى الدال الناجم عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة، ومعنى هذا أيضا أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة؛ وخاصة إذا كنا أمام كلمة يتضح فيها الاستخدام المقصود المعتمد على اختيار محدد. على أن هذا التحليل الأسلوبى الذى ينصب على أهمية الإيحاءات لا يمكن أن يكتفى بالإشارة إلى تعدد المعنى بهذا المستوى، ولا بانتشاره إلى المستوى الجماعى طبقا لحاجة التوظيف الاجتماعى للغة الأدبية، بل لابد للتحليل الأسلوبى الذى يدرس الإيحاءات من العناية بجذور الصياغة الشكلية المسئولة عن الأوضاع «الأيديولوجية» والعاطفية التى تدمغ أسلوب الكاتب بطابع خاص مميز لنصه الأدبى. فتعدد الدلالة الناجم عن الإيحاءات يتسع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجوهرية وهى اللبس المتمثل فى التعقيد المقصود للعالم المصور فى النص الأدبى.

ولا يقتصر هذا اللبس على الإشارة لمجموعة من المعانى المتوافقة الثابتة؛ بل يضرب أيضا فى قلب البعد التاريخى للغة الأدبية، ومعنى هذا أن كل تحليل أسلوبى يعنى بشرح خواص الغموض الدلالية عليه أن يتصدى لمراكز دلالة العبارات ويكشف عن جذورها، على أساس الطابع الفردى الخلاق لها، دون أن يتوهم حصر هذه الدلالة فى معنى وحيد شامل. (٦٧ : ١٣٨).

فالإبهام قد يستثمر فى أغلب الأحيان لأهداف أسلوبية، ويرى «أولمان» أن هذا الإبهام يأتى فى المفردات على ضربين:

١ـ تعدد المعنى : وهو أن تكون للكلمة الواحدة معان عديدة .

٢ـ المشتـرك اللفظى : وهو أن تتوافـق الكلمتان تماما فى الشـكل مـع اختلاف المعنى، ويمكن تطبيق هذا التمييز فى الدراسات الأسلوبية بتحليل أنماط الإبهام هذه إلى قسمين فرعيين يشملان الضمنى والصريح، كما أننا قد نحصل على الإبهام الصريـح بإحدى وسيلتين : إمـا بتكرار نفـس الصيغة بمعنى آخر، وإما بالتعقيب عليها وشرحها .

ونتيجة لهذه المعـايير نجدنا أمام ستـة أنماط من الإبهام المتعلق بـالمفردات الذى يستخدم كوسائل أسلوبية وهى :

أ ـ ضمنيا : ويتمثل فى حالاته القصوى عندما يكون عنوان الكتاب نفسه مبهما فى ذاته دون سياق دال أو موقف مبـاشر يساعد القارئ على استيضاح المقصـود، مما يجعلـه غير قـادر على إدراك أبعاد اللعبـة حتـى يبدأ فى قـراءة الكتاب .

ب ـ صراحة : ويشمل نوعين :

١ـ التكرار: ويتمثل فى إعادة نفس الكلمة فى السياق بمعنى آخر.

٢ـ التعليق الشـارح : وهو محاولة فك ازدواج الكلمة بالإشـارة لكل من معنييها .

٢ـ المشترك اللفظى :

أ ـ ويكـون ضمنيا إذا تمثل بـدوره فى عنوان قصة أو مسرحيـة دون سياق شارح .

ب ـ كما قد يكون صراحة بإحدى طريقتين :

١ـ التكرار.

٢ـ التعليق الشارح .

ويمكن لكل هذه الأنواع من الإبهام أن تساعد على إبراز الأفكار وتوضيح مقتضياتها وتمثيل الشخصيات ، والكشف عن جوانب مهمة من بنية العمل نفسه ، بالرغم من أنها تتعلق بمستوى المفردات فحسب(٨٣ : ٥٧) .

وهناك بعض المبادئ التى استقرت فى علم الدلالة ذات جدوى حقيقية فى عمليات التحليل الأسلوبى ؛ إذ لا يقتصر الأمر هنا على رسم الإطار النظرى لعلم الأسلوب وعلاقته بمختلف فروع علم اللغة ، بل يقتضى الإشارة إلى أبرز مظاهر التضافر بين الجانبين والكشف عن أشد مناطقها حساسية وتبادلا للتأثير، ومن أهم هذه المبادئ ما لوحظ من أن حركة التطور الدلالى العالمى تمضى غالبا فى اتجاه يسير من الشىء المحدد المتعين للمجرد ، وبعبارة «بلومفيلد» فإن «الدلالات الدقيقة المجردة مشتقة إلى حد كبير من الدلالات المتجسدة المتعينة» ، وبهذا يصبح من المدهش أن نجد لغة يمضى فيها الأمر على عكس ذلك ؛ مما يسمها حينئذ بطابع فنى تنتقل فيه الاستعارات من المجرد إلى المحسوس .

وربما كان من المفيد اختبار امتدادات بعض الأشكال الاستعارية المحدودة فى هذا المجال ؛ من ذلك مثلا الصور المنتزعة من مجال النور لوصف ظواهر فكرية ومعنوية مثل «يلقى ضوءا على » و «العلم نور» و «هذه فكرة لامعة» و «وميض الخواطر» و «أعمتهم الشهوات» إلى غير ذلك . وهناك نموذج آخر شائع يتمثل فى استخدام كلمات تشير إلى انطباعات حسية لوصف تجارب تجريدية ، مثل «تجربة مريرة» و «استعداد عذب» و«لقاء بارد» و «تحية حارة» و «كلام ناعم» وما أشبه ذلك .

وإذا كانت هذه الارتباطات بديهية واضحة فإن الدراسة التجريبية التفصيلية هى التى تكشف عن درجة عموميتها . ويترتب على ظاهرة شيوع

الانتقال خلال التطور اللغوى من المحسوس للمجرد أكثر من النمط العكسى ، نتائج أسلوبية مهمة ؛ منها أن الاستعارات والصور التى تمضى فى الاتجاه الأول تصبح أكثر طبيعية وتقليدية من تلك التى تأخذ المسار العكسى، ومما يتصل بذلك الاستعارات التى تعتمد على تراسل الحواس والتى تنتقل فيها الكلمات من مجال حسى إلى آخر؛ أى من اللمس إلى السمع أو من السمع إلى البصر، ومنذ بزوغ الرمزية أصبحت هذه الإجراءات مبادئ جمالية ؛ حيث أعلن «بودلير» أن العطور والألوان والأصوات تتراسل ، وكتب «رامبو» «السونيت» الشهير عن أشكال الحروف ؛ لكن هذا لا ينبغى أن ينسينا أن هذا الشكل الاستعارى قديم ومعروف ، وربما كان عالميا أيضا . على أن بحوث المستقبل هى التى ستكشف عما إذا كانت نماذج استعارات التراسل تأتى كيفما اتفق أم أنها تخضع لمعيار أساسى .

وقد جمع بعض الباحثين مصادر متصلة بهذه الصور لدى طائفة من الشعراء الغربيين فى القرن التاسع عشر فوجد أن هناك ثلاثة اتجاهات واضحة :

١ـ الانتقال من الحواس الدنيا إلى العليا ، وهو أكثر شيوعا من غيره ، وتربو نسبته على ٨٠٪ من ألفى مثال .

٢ـ كان اللمس هو المصدر الأساسى فى كل الحالات .

٣ـ السمع هو المتلقى المألوف .

وقد لوحظ نفس هذه الاتجاهات فى أشعار بعض بلاد أوروبا الشرقية فى القرن العشرين ، وما يعنينا من ذلك إنما هو ما يترتب عليها بالنسبة للدراسات الأسلوبية ، فعندما يوضع سلم خاص لترتيب الحواس فإن هذا يساعدنا على شرح بعض الصور التى تأتى مضادة له ، بتقديم بيانات عن حاسة دنيا بكلمة تنتمى إلى حاسة عليا ، مثل الصور التى تصبح فيها

الأصوات منظورة، أو المشمومات مسموعة، مما يجعلها غريبة مدهشة، ذات قوة تعبيرية أسلوبية عالية. (٨٢ : ١٠٤).

وكما أن علم اللغة يميز الآن بشكل حاد بين مجموعتين من المشاكل، إحداهما توقيتية ثابتة والأخرى تاريخية متطورة، فإن علم الأسلوب يعتمد أيضا على هذه المقولة، فالوصف التوقيتى الثابت لا يأخذ فى اعتباره الإنتاج الأدبى فى كل مستوياته فحسب، بل يعتد أيضا بهذا الجزء من التراث الذى ظل حيا أو خضع لعملية إحياء فى مرحلة معينة. فاختيار الكتاب الكلاسيكيين وإعادة تفسيرهم طبقا للاتجاهات الجديدة يعد مشكلة جوهرية تتصدى لها الدراسات الأسلوبية الوصفية، كما أن الاقتراب التاريخى التطورى - سواء كان فى فن الشعر أو فى علم اللغة - يعنى بالمتغيرات وبالعناصر المستمرة الدائمة، مما يؤدى إلى أن يكون فن الشعر التاريخى الموسع أو تاريخ اللغة مجموعة من الأبنية المتراكبة القابلة للتحليل على أنها سلسلة من الموصوفات التوقيتية المتتالية (٥٥ : ٣١).

وإذا كان الطابع المميز لمعظم الدراسات الأسلوبية هو الوصفى الذى يتم فيه بحث حالات الأسلوب فى فترة محددة أو لدى مؤلف معين، فإن المنظور التاريخى لا يعدم من يدافع عنه ويرى ضرورة العناية به فى تحليل العناصر الأسلوبية - على أساس أنها مرتبطة بتطور الأصوات والأبنية والدلالات خلال الزمن - مما يؤثر بطريقة فعالة على وقعها فى الاستعمال ويجعلها فى تطور دائم، تنتقل خلاله من التولد إلى التحول والموت بمرور الزمن، ومن ثم ينبغى دراسة اتجاهات هذا التطور والمشاكل المتعلقة بالحالات الخاصة، وتدهور بعض الصيغ وانتعاش بعضها الآخر، وما ينجم عن كل ذلك من قيم تعبيرية. كما ينبغى دراسة تطور أسلوب المؤلف الواحد عن طريق مقارنة أعماله ببعضها فى مراحل زمنية متعاقبة، وهكذا فإن المنظور التطورى يأتى

ليكمل الجانب الوصفى، ويضفى عليه حركية تساعد على استخلاص نتائجه. (٥٠ : ١١٧).

ومن ناحية أخرى فإن المحور الوصفى للدراسات الأسلوبية يتقاطع مع محور آخر لا يرتبط بالزمن وإنما بالقيمة، فهناك نزعة تكتفى بالوصف والتحليل، بينما هناك نزعة أخرى أكثر تأثرا بالتقاليد النقدية تعتمد على أحكام القيمة بالإضافة إلى الوصف، على اعتبار أن الوصف ممكن دون تقويم، بينما لا يتصور تقويم معقول لم يسبقه وصف، وقد يعمد بعض باحثى الأسلوب إلى أن يجعلوا من التقويم عملية تجريد مقصودة، أى دون هدف للتقويم فى ذاته، بينما يعمد آخرون إلى إجراء وصف يهدف أساسا إلى استخلاص نتائج تقويمية، وما كان يعتد به كمجرد فرق بسيط لا يلبث أن يصبح تقابلا شاملا. ومن الوجهة العملية فإن كلا من الوصفيين والتعميميين لا يدرسون نفس الأشياء من منظور مختلف، بل تؤثر نزعة كل منهم على اختياراته وتحليلاته، ففى البداية نجد الباحث المقوّم ينحو إلى وزن جميع النصوص والحكم عليها، ثم لا يلبث عمليا أن يقتصر على منطقة معينة تتعلق بمجال تخصصه من عصور أو أجناس أدبية، وعندئذ يتجه فى دراسته إلى اختيار ما يمكن أن يحكم لصالحه، ويتراجع عن فكرة استخدام طاقته فى معالجة نصوص رديئة لا ترقى إلى المستوى الأدبى المنشود، ويركز جهده على الأدب القوى الجميل الذى يتيح له فرصة ممارسة قدراته التحليلية النقدية.

على أن الباحث الوصفى الذى يعالج جميع النصوص مبدئيا لا يلبث أن يركز اهتمامه على المناطق الميسورة، لأنها أقل تعقيدا وتشابكا. ومن هنا فإن كليهما يدرس بصفة عامة تلك الظواهر التى تتصل بمنهجه فحسب، ونادرا ما يلتقيان فى بحث ظاهرة واحدة. ولعل أبرز مثل على هذا الالتقاء ما يتعلق

بدراسة نسبة الأسماء إلى الأفعال المستخدمة فى الأساليب المختلفة ـ مما يضعنا أمام فرق بسيط ومهم فى نفس الوقت؛ فهناك أسلوب اسمى يجنح إلى تفضيل استخدام الأسماء على الأفعال، وهناك أسلوب فعلى يميل إلى تفضيل الأفعال غالبا، وهذان ملمحان يسهل وصفهما نسبيا، لكن لهما أهمية بالغة عند من يعتبرون الأسلوب الفعلى أرقى من الاسمى لدلالته على الحركة وارتباطه الثرى بالزمن، مما يجعله مفضلا لدى بعض الكتاب، وهذا يرتبط بطبيعة الحال بخواص اللغة التى يتم التعبير بها ودرجة مرونتها وسماحها بالاختيار بين الأسلوبين، وما تنيط بكل منهما من وظائف أسلوبية (٨٩ : ٨٨) وسنعود إلى هذه القضية بمزيد من التفصيل والتحليل.

ومع أننا لم نستنفد بهذه الإشارات المركزة جميع مظاهر العلاقة بين علمى اللغة والأسلوب، إذ تنسحب أيضا على جملة الإجراءات التحليلية والوظائف الأسلوبية للصورة والمجاز، مما سيأتى فى حينه، فإن حسبنا الآن أن نعود بذاكرتنا إلى النموذج الذى قدمه «سبلنر» لشرح التوازى بين علمى اللغة والأسلوب بمستوياتها النظرية والبحثية والتطبيقية (صفحة ٩١) لنتصور طبيعة هذه العلاقة فى إطارها العلمى الحديث، وأن نستحضر أيضا ما ذكرناه فى الفصول الأولى من مبادئ علم الأسلوب من الوجهة التاريخية لنرى دور علم اللغة فى نشأته ودعمه ومده بمقولاته، ولندرك الصلة العضوية الحميمة بينهما التى قد تتشكل أحيانا فى جداول كاملة من التوافقات والتخالفات، وإن كانت هذه الأخيرة أعسر منالا وأصعب مرتقى.

□ □ □

علاقته بالبلاغة

سادت البلاغة فى الغرب من القرن الخامس قبل الميلاد حتى القرن التاسع عشر، مارة من أثينا إلى روما وباريس. ولأنها ـ كما يقول «بارت» ـ كلام عن كلام، أى حديث اللغة عن نفسها، فقد أشارت إلى عدة معان متوالية أو متعاصرة طبقا لكل فترة على النحو التالى:

١ـ فقد كانت البلاغة «تكنيكا» ؛ أى فنا بالمعنى الكلاسيكى للكلمة، وتحددت حينئذ بأنها فن الإقناع الذى يتكون من مجموعة من القواعد والمواصفات، يضمن تطبيقها إقناع السامع بالقول أولا، أو إقناع القارئ بالعمل الأدبى بعد ذلك، حتى ولو كان هذا الذى يراد الإقناع به زيفا وبهتانا.

٢ـ وكانت «تعليما»؛ إذ ينتقل الفن البلاغى بطريقة شخصية من البليغ إلى أتباعه وحوارييه، ثم لم يلبث أن اندمج بسرعة فى صميم المؤسسات التعليمية، فدخل المدارس والمعاهد على مختلف المستويات، وأصبح مادة للتعليم والمراس والامتحان.

٣ـ ثم أصبحت «علما»؛ أو على أية حال مجالا للملاحظة المستقلة التى تحصر ظواهر متجانسة، تتمثل فى التأثيرات اللغوية وتصنيفها فى مجموعة من القواعد والأشكال التى تجرى عليها عمليات المعالجة البلاغية.

٤ــ وهى «خلـق»؛ على اعتبار أنها جملـة من القـواعد المفعمـة باللبس والتراوح بين قائمة من المواصفات التى تحددها روح عملية مباشرة، ومجموعة من المبادئ الأخلاقية التى ترعى وتحصر وتضبط انحرافات اللغة الفنية.

٥ـ وهى «ممارسة اجتماعية»؛ فالبـلاغة «تكنيك» متميز متكلف، يسمح للطبقات السائدة أن تمتلك ناصية الكلمـة؛ إذ إن اللغة سلطتها على قواعد الاختيار، وهى من مميزات الطبقة المثقفة التى تساعدها على تطويع الطبقات الأخرى.

٦ـ وهى «ممـارسة احتكاكية»؛ إذ تمثل نظـاما انتقاميا؛ مما يجعلهـا عرضة للسخرية، فهناك بلاغة سـوداء قائمة على الشكوك والازدراء، وأخرى تتمثل فى ألاعيب لغـوية وغزليـة، ومزاج ومصطلحات طـائفية، مما يجعلهـا تكون شفرة ثقافية خاصة. (٢٨ : ١٠).

وقد عـاصرت هذه البلاغـة الغربية خلال خمسـة وعشرين قرنـا كثيرا من النظم دون أن تختـل أو تختفى، فمرت عليهـا الديمقراطيـة الأثينية، والأسر المصرية، والجمهورية الرومانية، والإمبراطورية الرومانية، والغزوات اللاتينية الكبرى، والإقطاع وعصر النهضة، ومرت عليها بعد ذلـك ثلاثة قرون وهى تحتضر؛ دون أن يكون من المؤكد أنها قد ماتت حتى الآن.

وقد أدت البلاغة إلى خلق ما يسميه «بارت» بالطلاء الحضارى الغربى؛ حيث كـانت البـلاغة الممارسـة الأولى، يليها النحـو، التى تـم بها الاعتراف باللغة وسيادتها الاجتماعيـة، هذه السيادة هى الملمح الفريـد الحقيقى الذى تبلـورت فيه «الأيـديولـوجيات» والمضـامين التاريخيـة المباشرة للمجتمعـات المختلفة. (٢٨ : ١١).

وقد كان فى انتصار البـلاغة وسيطرتها على التعليم ما يؤذن بـاحتضارها؛ إذ أخـذت تقتصر تدريجيـا على ميادينـه، وتقـع فى لون مـن فقدان الأهميـة

والاعتبار الفكريين، وساعد على هذا التدهور ازدهار قيمة جديدة هى البداهة؛ بداهة الأشياء والأفكار والعواطف التى تكتفى بنفسها، وتستغنى ـ أو تظن أنها تستغنى ـ عن اللغة، فلا تحتاج إليها إلا كمجرد أداة وسيطة للتعبير. ويرى «بارت» أن هذه البداهة قد أخذت فى الثقافة الغربية ثلاثة أسماء ابتداء من القرن السادس عشر: البداهة الشخصية فى الحركة «البروتستانتية»، والبداهة العقلية فى نزعة «ديكارت»، والبداهة الحسية فى التجريبية الوضعية. أما البلاغة فإنها وإن سمحت بذلك فليست منطقا؛ وإنما مجرد صبغ وزينة تراقب بدقة حتى لا تخرج عما هو طبيعى. وقد تجلى لدى «باسكال» هذا الروح الجديد؛ فإليه تعود نزعة العلوم الإنسانية فى عدائها للبلاغة، وما كان ينشده إنما هو بلاغة أو فن إقناع ذهنى حاسى، يتعامل بالسليقة المرهفة مع الأشياء المعقدة، ولا تتمثل الفصاحة حينئذ فى تطبيق شفرة خارجية على القول، بل فى الوعى بالفكر الذى ينبت فى داخلنا، بشكل يسمح لنا بإعادة صياغة حركته فى حديثنا للآخرين، مرافقا له هكذا نحو الحقيقة؛ كما لو كان هو نفسه قد اكتشفها. فترتيب القول ليست له خواص متضمنة من الوضوح أو التناسق، بل يتوقف على طبيعة الفكر التى ينبغى أن تتوافق معها اللغة كى تكون صحيحة.

وفى المرحلة المتأخرة من العصور الوسطى أخذت تتلاشى البلاغة التعليمية: إلا أنها احتفظت بمواقعها فى بعض المعاهد والمدارس فى إنجلترا وفرنسا وإسبانيا، وخاصة فى مدارس اليسوعيين التى تمزج بين المواد المدرسية والفلسفية واللغوية، وفى هذا الإطار الإنسانى ظلت البلاغة تحظى بأرفع مقام؛ إذ تسيطر على ما سواها، وتستأثر بالجوائز والحوافز؛ فقد كانت جائزة البلاغة فى هذه البلاد حتى نهاية القرن الثامن عشر هى التى تحدد الطالب المثالى، وهى التى تحظى بأعظم الاهتمام (٢٨ : ٣٧).

وقد لعبت الأشكال البلاغية دورا مهما فى تحديد الأسلوب الكلاسيكى ؛ على أساس أن البلاغة تترك للنحو مجال تحديد المعنى والاستخدام الصحيح للأبنية اللغوية ، وتعنى فحسب بتلك الأبنية التى تتميز بقيمة جمالية أو تعبيرية خاصة ، وتطلق كلمة الشكل البلاغى أو الصورة على «الصيغة الكلامية التى تتسم بحيوية أشد من اللغة العادية ، وتهدف إلى جعل الفكرة محسوسة عن طريق المجاز، كما تلفت النظر بدقتها وأصالتها» وهو تعريف لا يخلو على أية حال من اللبس والإبهام ، وقد تركت البلاغة القديمة تراثا هائلا من الأشكال والمصطلحات التى تتداولها الأجيال مهما كان نصيبها من الدقة ؛ فبعضها يعود إلى اللفظ مثل الجناس ، وبعضها يعود إلى الجمل والعلاقات النحوية مثل القلب أو رد العجز على الصدر، وآخر يعود إلى الدلالة مثل الاستعارة أو المجاز المرسل . وجميع الأشكال البلاغية ـ على اختلاف اللغات التى ترصد فيها ـ كانت تمثل نظرية الزخرف أو الزينة ؛ وهى إما زينة سهلة يسيرة تلون الأسلوب ؛ وإما شاقة عسيرة مثل أنواع المجاز الدقيقة ، أما كيفية استخدام هذه الصور والأشكال فقد عكف الأقدمون على تحليلها وتصنيفها وشرح مواقف استخدامها ؛ فرصد شراح البلاغة اللاتينية مثلا تسعة أنواع من الاستعارة يحقق كل منها مستوى من مستويات الأسلوب . وقد تزايد الاهتمام بالأشكال البلاغية خلال العصر الكلاسيكى بحثا عن الأسلوب النبيل ؛ فدرست جميع الإجراءات التى تؤدى إلى الارتفاع بمستوى الأسلوب ، وأصبح الأمر كما يصوره بعض كتاب تلك الأيام فى مقالة عن عالمية اللغة الفرنسية بقوله : «لقد تم تصنيف الأساليب فى لغتنا بنفس طريقة ترتيب الرعايا فى مملكتنا . فقد يكون هناك تعبيران ملائمان لنفس الشىء لكنهما يختلفان فى المرتبة ، والذوق الرفيع هو الذى يستطيع أن يمضى فى هذا الطريق مدركا مراتب الأسلوب» . (٥٠ : ٢٧) وسنعود فى الفصول التالية إلى تحليل الأساس الاجتماعى والجمالى لهذه المراتب .

إلا أنـه ابتداء مـن القـرن الثـامن عشر بـدأت حـركـة مضادة فى الغـرب ساعدت الرومـانتيكية على تفجير أطر البلاغة التقليدية، وهـى حركة عميقة الجذور فى الواقع التاريخى وما زالت تمارس فعاليتها حتى الآن.

ولكى نحـدد بعض مـلامحها بـإيجاز لابد مـن تأمـل مكونـاتها البعيدة، فليست البلاغة سوى مجموعة من القـواعد المنظمة التى تمثل تعبيرا عاما عن مظاهر ثقافـة العصر، وعن فكرته الثابتة عن الإبـداع اللغوى والأدبى. ومن ثم يتعين عليهـا أن تتسم بـالمرونة وقـابلية التغيير مـع الزمـن كى تتـلاءم مع الإنسـان والمجتمع. إلا أن القـرن الثامـن عشر قـد تمخض هنـاك عن حـد فـاصـل، مهما كان مـرنـا وغـائما ومتقلبا، بين رؤيتين للعـالم يطلـق عليهما الباحثون بتجاوز شديد مصطلح الرؤية الجوهـرية والرؤية الوجودية. فالعالم القديـم، وكذلـك العصور الوسطـى، كانت تعيـش فى عالم مخلـوق تخضع الأشياء والأشخاص فيه لمراتب ومقولات تتصل بالعقل والفعالية والحساسية وأفكار الخير والحق والجمال وما عدا ذلك من القيـم السابقة فى وجودها على الإنسان، والماثلـة فى الكون منذ الأبـد، والخارجة عـن طاقة الفـرد على هيئة المثل التى تشبـه مفهوم أفلاطون عـن المثل. وكل شىء فى هـذا الكون يتمتع بتسمية خاصة بـه أطلقت عليه وعرف بها؛ إذ إن اللغة ـ مثـل العالم ـ مخلوق خارج كيان الإنسان، وبهذا فإن كل شىء لصيـق بالكلمة التى تؤديه وتحدد هويتـه، وهى كلمـة فريـدة لا مبدل لها، وتنـزل الأفكار على الكلمات مثلما تهبـط الأرواح على الأجساد، وتنحصر وظيفـة الشاعـر أو الأديب حينئـذ فى العودة إلى العثور على الصيغ المجسدة للواقع والحقيقة من قبل.

لكن رؤية الإنسان الحديث تختلف عن ذلك؛ فالتجربة المعاشة هى التى تحدد ماهيـة الواقـع الأصيل، وليـس الشكل ولا الصيغـة كما كان الأمـر فى العصور الـوسطى؛ فـالملك مثلا كـان ينبغى أن يتطابـق مع «فكـرة» الملك

الدائمة بعرشه وصولجانه ، كما أن على الراعى أن يلتزم بصورة الراعى وعصاه وقطيعه ، وعلى الراهب أن يحتفظ بالنموذج المثالى للراهب بعباءته وياقته وصندله ، ومثل ذلك القيم السائدة عن الحب والنفاق وغيرها . ولم تكن وظيفة الأدب حينئذ تتمثل فى التعبير عن واقع معاش بشكل فردى ، بل فى رسم الحدود المثالية لهذه النماذج المطابقة لسلم قيمها ؛ فإذا كان على الشاعر الغنائى أن يتحدث عن نفسه فإن هذا لم يكن سوى وسيلة فحسب ؛ فهو لا يصور أحواله الخاصة فى الحب ، بل يرسم نموذجا مثاليا ومقاما جماعيا عن الحب ؛ إنه يقول ما ينتظر الناس سماعه ، لا يفجأهم ولا يصدمهم ، ولا يتعدى وعيه بالحياة هذا الإطار المفروض عليه من الخارج سوى فى بعض الحالات النادرة .

وبالرغم من أن الإنسان الغربى فى عصر الكلاسيكية الجديدة لم يعد يؤمن عموما بفكرة الانبثاق فى الخلق ؛ إلا أنه ظل يعيش فى نطاق القيم العالمية الدائمة ؛ حيث قيل كل شىء ، وأصبح الوقت متأخرا على أية محاولة جديدة ، بل لابد من الخضوع الصارم للعقل والخلق والجمال . فالكاتب كان عليه أن «يعيد» إبداع أدبه ؛ إذ من الأضمن والأوفق له أن يلجأ إلى النماذج الكبرى ليحاكيها ، ومن هنا تصبح التصورات البلاغية المنبثقة من مصادرها الأصيلة بفهم واستيعاب كاملين أشد سطوة وأكثر قبولا وأقوى إلزاما للجميع .

بيد أن اليوم الذى لا يصبح فيه المجتمع ، ولا المؤسسات والعادات والقيم الجمالية والخلقية ، ولا اللغة التى تعبر عن كل ذلك واقعا مطلقا أبديا ، بل تتحول جميعها إلى خلق متجدد خاضع للتجربة فإن كل نظرة جديدة لهذا الكون تبدع اللغة التى تعبر عنها ؛ وعندئذ تفقد البلاغة جميع حقوقها الشرعية ، وتنزل عن عرشها ، وتتمزق أطرها التقعيدية النموذجية ؛

لاختفاء الأسس المثالية التى كانت تعتمد عليها، وتغير رؤية الإنسان للحياة والمجتمع ودوره فيها؛ وبصفة خاصة لتغير وظائف اللغة لديه؛ فلا تصبح مجرد صورة لشكل خارجى فى مرآة الإنسان، بل وسيلة التعبير عن الأفكار والمشاعر الشخصية فى موقف تاريخى محدد؛ يختلط بالأفراد ذاتهم ويكون منهم المزاج الاجتماعى والعادات والمؤسسات الجديدة، ومن ثم تختفى تماما طريقة التعرف على الشكل اللغوى فى قائمة الصيغ المثالية المسبقة الخارجة عن الإنسان، وتمتزج اللغة بالحياة فى كل منصهر فريد لا بديل عنه فى أصالته وشرعيته، ويصبح على الأدب ـ فى تعبيره الناجح عن العالم ـ أن يغير منظوره ورؤيته، ليعبر عن تجربة الإنسان فيه بشكل وجودى مريح؛ وعندئذ لا مفر من أن تموت البلاغة ليولد مكانها علم الأسلوب (٥٠ : ٣٨).

وعندما شب علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة فى دورها المزدوج؛ كعلم للتعبير ونقد للأساليب الفردية؛ لكن هذا الدور لم يتكون مرة واحدة، بل أخذ ينمو ببطء تدريجى يكتسب خلاله العلم الجديد تحديدا دقيقا لموضوعه وأهدافه ومناهجه، ويتبين ما ورثه من أمه ليختبره ويفيد منه؛ فيجد مثلا أن البلاغة قد عرفت منذ القدم بأنها ـ كما يقول أحد مشرعيها القدماء ـ فن القول الجيد؛ إلا أن هذه الجودة قد فسرت طبقا لاتجاهات مختلفة، فحينا تنصرف إلى الجانب الأخلاقى فتصبح ملائمة للموقف والمقام ومطابقة لمقتضى الحال، وتنصرف حينا آخر إلى ابتغاء هدف طيب مثل الإقناع، أو إلى وضع القواعد اللازمة لتتوافر فى القول شروط الحسن والجمال؛ لكن هذا الاتجاه الأخير لم يسد إلا فى العصور المتأخرة، فأخذ الشراح يفسرون القول الجيد بأنه المفعم بالمحسنات الجمالية؛ وبهذا تحولت البلاغة إلى نوع من النحو المتقدم، حين أصبحت دراسة ترتفع فيها سلامة القول النحوية إلى مستوى أسلوبى ممتاز (٧٣ : ١٦٤).

إلا أن توجه البلاغة نحو ابتغاء الأسلوب الجيد لم يكن سوى أحد أهدافها الكثيرة ؛ هذه الأهداف التى تتركز فى مجملها فى الوصول إلى القواعد والنماذج التى يستطيع بها المتكلم أو الخطيب أن يؤثر فى جمهوره ويحركه بحججه المقنعة ؛ فالقول البلاغى إذن يهدف إلى الإقناع بوسائل مختلفة بهدف تحريك السامع عاطفيا لتبنى موقف الخطيب ، ومن هنا فإن أهم منطقة كانت تنطبق عليها شروط البلاغة هى الخطابة القضائية التى تنحو بالاتهام أو الدفاع إلى إقامة العدل أو إقرار الظلم ، والخطابة السياسية التى تعرض المزايا والسيئات والنفع والضر فى القرارات السياسية ، والخطابة الجدلية للمتسابقين حيث تدور حول المدائح والأهاجى والنقائض ، ولا تنفصل أنواع القول هذه عن بعضها ، وخاصة لأنها تهدف لأداء نفس الوظائف ، وقد تحكمت فى نمو مقولات البلاغة فى الغرب منذ القدم ، ثم اتسعت لتشمل بقية الأجناس الأدبية والنصوص المكتوبة .

ولم تصل البلاغة إلى هذا النجاح إلا لتعبيرها عن الرؤية الجوهرية للعالم كما شرحنا ، ولأنها أصبحت الدليل الهادى لإنتاج النصوص ، فأخذت تقدم قائمة بالعناصر الضرورية اللازمة لإدراك الهدف ، ويحسن أن نتذكر منها ما يلى ونحن بصدد اختبار تركتها التى يتعين على علم الأسلوب أن يرثها أو يهبها للنسيان :

١ ـ الاختراع : وهو يمثل المرحلة الأولى فى إنتاج النصوص ، وفيها يتم العثور على الأفكار الملائمة للموقف والمحققة لهدف القول .

٢ ـ الوضع : وفيه يتم تنظيم الأفكار ووضعها بما يتلاءم مع الهدف ، وتتحدد به أطوال الأجزاء ومواقعها ، وجنس القول وترتيب مستوياته من مدخل يثير اهتمام السامعين إلى الغرض والقصد ، ثم تساق الحجج والبراهين وتدفع شبهات الخصوم قبل أن يأتى الختام فى نهاية الأمر.

٣ـ الفصاحة : وهى أهم مراحل إنتاج النص ؛ إذ يتم بها وضع الأفكار المختارة المرتبة فى أقوى صياغة تعبيرية عنها ، وفى هذه المرحلة تقوم مبادئ الأسلوب المعيارية التى تختلف باختلاف الاتجاه البلاغى ، ويتوخى فيها الوضوح والدقة والمناسبة وأنواع الصور البيانية والمحسنات البديعية .

٤ـ الحفظ : وتقدم هنا الإشارات والنصائح الضرورية لحفظ النص ، وكيفية القدرة على استحضاره ، وهذه مرحلة تعليمية ؛ مثل التى تليها ، ترد بعد إنتاج النص نفسه .

٥ــ النطق : وفى هذه المرحلة الخامسة تعلم البلاغة كيفية أداء القول بالفعل من لفظ واضح المخارج وهيئة حسنة وإشارات ملائمة ، إلى غير ذلك من شروط الخطابة الجيدة البليغة . (٧٣ : ١٦٨) .

وإذا كان قد قيل بأن البلاغة هى علم أسلوب الأقدمين فمن الملاحظ أن حظها من العلم كان يوازى ـ بل يفوق فى بعض الأحيان ـ تصورات العلوم الأخرى ، فكثير من تحليلات التراث البلاغى المتصلة بمضمون التعبير تضاهى المنطقة التى يغطيها علم اللغة الحديث من قضايا تتصل باللغة والفكر والفصاحة ، وبأشكال القول وتكوينه ، مما يشمل جوانبه الثلاثة : الصوتية والمعجمية والنحوية ، كما قد يشمل أيضا صور الفكر وأجناس الأدب ومواقف البلغاء ومقاصدهم ، وربما تبدو البلاغة فى بعض الأحيان ساذجة فى نزعتها التقعيدية الصارمة ، لكنها بالرغم من ذلك من أحق العلوم القديمة بتسمية «العلم» ؛ فبقدر اتساع ملاحظاتها ودقة تحاليلها وتعاريفها وقوة تصنيفها وخضوعها للمنطق بقدر ما تمثل دراسة منظمة لوسائل اللغة التعبيرية لا تعدلها أية دراسة أخرى معاصرة لها ، ولا تكمن أهميتها فى أنها تعكس تصورا معينا عن اللغة والأدب فحسب ، بل فى أنها تبلور فلسفة حية وتراثا ثقافيا تتجلى فيه النماذج الفكرية السائدة .

وبغض النظر عن أسباب تدهور البلاغة تاريخيا ؛ على ما شرحناه آنفا ، حتى فقدت أهميتها ولم تصبح لها أية قيمة باعتبارها مجموعة من التصورات والمفاهيم التقنينية المعيارية ؛ فلم تعد لها فاعلية القواعد التى كانت تفرض بها وجودها ، فإنها قد ذابت وانحلت فى علم الأسلوب الحديث بشكل أو بآخر؛ لا من حيث كونها مجموعة من الوصفات التى تؤدى إلى الكتابة الجيدة ؛ إذ لم يعد هذا مطابقا لفكرة الباحث اليوم عن الحياة والإنسان واللغة والفن ، بل من حيث كونها جهدا مخلصا للاقتراب من مناطق القوة فى التعبير والتأثير ومكوناتها اللغوية والجمالية . فأسلوبية التعبير التى دعا إليها «بالى» ــ على ما شرحناه فى حينه ــ تنبع من البلاغة القديمة وإن كانت تستخدم وسائل تحليلية حديثة ، كما أن كثيرا من البحوث التى قدمتها البلاغة للصور والأشكال ما زالت مصدرا ثرًّا حيا جديرا بأن يؤخذ فى الاعتبار فى قسط وافر منها ؛ حيث نجد مجموعة من الملاحظات والتعريفات التى لا يستطيع الباحث الأسلوبى الجاد أن يهملها ، بل عليه أن ينظمها ويعمقها على ضوء مناهجه الحديثة .

وقد كان «فاليرى» يشير إلى مثل هذا فى قوله : عندما أفكر فى تجميع البيانات المتصلة بالاستعمالات اللغوية ؛ أو بعبارة أدق المتعلقة بفضائح انتهاك اللغة التى تتجمع كلها تحت عنوان عام غامض هو الصور والأشكال البلاغية ، فإننى لا أجد ما يعين على العمل سوى تلك الشذرات المنسية فى تحليلات الأقدمين الناقصة لهذه الظواهر البلاغية ، لكن تلك الصور التى يهملها النقاد اليوم تلعب دورا جوهريا لا فى الشعر المعلن فحسب ، بل فى هذا الشعر الحركى الفعال ؛ الذى يشكل المفردات ، ويتحكم فى الدلالات ، ويفضل أنماط التوازى والقلب والتنويعات اللغوية الحساسة ؛ التى تولد طاقة شعرية هائلة . (٥٠ : ٣٣) .

وقد احتفظ «جاكوبسون» من تراث البلاغة القديم بهذا الجزء المتصل بالصور والأشكال المتمثلة فى الاستعارة والمجاز المرسل المكانى والكناية، ليفسرها - كما سنشرح فى حينه - على ضوء مبادئ علم اللغة الحديث، ويوضح كيفية توظيفها الفنى الشعرى فى الأدب، ويعتقد بعض الباحثين أن المادة التصنيفية الهائلة التى تركها الأقدمون فى البلاغة ما زالت صالحة فى جزء كبير منها للاستعمال؛ وخاصة لوطبقت على بعض مجالات علوم الاتصال الثانوية، مثل صور الدعاية والإعلانات فى العصر الحديث. (٢٧ : ٣٩).

وبالرغم من اختلاف المعالجات البلاغية للصور البيانية عما ننشده اليوم فإنها بالغة الأهمية بالنسبة للتحليل الأسلوبى، فلا يكفى أن نعثر على صور بيانية ونطلق عليها تسمياتها، بل إنها تبدأ فى اكتساب معناها فى إطار النظرية الأسلوبية، عندما يتم تصورها كنظام كامل من الوسائل الإقناعية الجمالية يستخدمه المؤلف لتحقيق تأثيرات معينة على الموجه إليهم؛ ومن هنا فإن هذه الصور ينبغى اعتبارها من قبيل «اللغة» التى لا تحقق غرضها سوى بالتنفيذ الفعلى فى النص، وخاصة إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الصور ليست لها وظيفة سابقة على استخدامها؛ إذ إن السياق؛ أى وضعها فى الكتابة، ووضع نفس هذه الكتابة فى الإطار التاريخى والثقافى والوظيفى، كل ذلك هو الذى يحدد للصور فاعليتها ودلالتها، ومن ثم فلابد من اعتبارها متعددة الدلالة طبقا للسياق اللغوى ونوع النص وهدف القول والموقف والموجه إليهم القول وغير ذلك من العوامل التى تثير مختلف التأثيرات الأسلوبية. وعلى ذلك ينبغى أن نتوقع لنفس الاستعارة أن تؤدى وظيفة معينة فى نص غنائى مثلا وأخرى مختلفة فى نص علمى.

فالصـور البيانية ، والأشكال البـلاغية ـ مـن المنظور الأسلوبى ـ ليست سوى أدوات لغـوية يستطيع المؤلـف باستخدامهـا أن يحقق ملامـح التضاد والتناسب فى النـص مستثيرا عالما خياليا جديدا ، ويمكـن تصنيفها على هذا الأساس ؛ على أن يؤخذ فى الاعتبار دائما دور السيـاق الحاسم عند كل تحقيق متعين . وعلى أن ندرك بصفـة خاصة أن هـذه الصور ليس لها أى تـأثير ما لم تمارس فعاليتها على القارئ الذى يقوم بإعادة تكوين الأسلوب .

وعندمـا تجرى اختبارات عملية على القراء حـول تأثير الصور الأسلـوبية فيهم لابد من مـراعاة اختلاف توقعاتهم طبقا للجنس الأدبـى الذى كتب به النص ونـوعه وهـدفه ؛ فقـارئ الشعر الغنائى مثـلا يتوقـع نسبة معينـة من الصور تحد من قـدرتها على إحداث التضاد الأسلوبـى ، ومن الضرورى عند إجراء التحليل معـرفة جميع التصورات والقـواعد البلاغية المعـاصرة والسابقة على إنتاج النـص ومدى تحكمهـا فى مؤلفه ، وهـذا ينطبق أيضـا على المؤلف الذى لا يلتزم بها وينتـج نصوصا تحتوى على مـلامح تضاد بالغـة الأهمية فى عملية التـوصيل الأدبى ذات تـأثير أسلوبى حاد ؛ نتيجـة لعدم توافقهـا مع توقعات القارئ ، مما يجعل المواقف المضادة لقواعد البلاغة تجديدات أسلوبيـة فعلية (٧٣ : ١٧٨) .

وهناك من يرون أن البلاغة الحديثـة تمر الآن بصحوة حقيقية ؛ فقد جدت بعـض الدعـوات فى الآونة الأخيرة لبعـث البـلاغة النصيـة ؛ حتى أسسـت «جمعية للبلاغـة والأسلوب» فى نطاق الاتحاد الدولى لعلـوم اللغة التطبيقية ؛ كما أنشئت «الجمعية الدولية لتاريخ البلاغة» وشرعت فى نشر مجلتها الدورية منذ ١٩٧٨ ، وتنشر «جمعية البـلاغة فى أمريكا» دوريتهـا منذ عام ١٩٧٦ ، كما عقدت الندوات والمؤتمرات المتعددة لمناقشة قضـايا البلاغة الحديثة وعلـم الأسلوب بشكل منتظم فى السنوات الأخيرة (٧٣ : ٩) .

وتهدف بعض هـذه الدراسـات إلى العثور على صيغـة ملائمـة للون مـن التعايش بين البـلاغة والأسلوب، حيث لا تصبح العلاقـة حينئذ مبنية على التوارث، بل على بعـث بلاغة جديدة مـواكبة للأسلوب تكـون معه ضلعى مثلث يكتمل بالنحو، على أساس أننـا عندما نبحث فى التعبير، مشيرين إلى نموذج مـن المفروض أنه مثالى، وجـانحين إلى التعميم بقدر الإمكان، فـإننا نبحث فى شكله ونظامه دون خروج عـن المجال النحوى الخالص، فإذا اتجه البحث نحو عـلاقته المضطردة بالعناصر الجمالية، وعمـل على قبول وتثبيت التصورات والقوانين التى تقرب العبارة مـن النموذج الجمالى المثالى فإنه يعمل حينئـذ فى نطاق البـلاغـة وقواعـدها. أمـا إذا تجاوز ذلـك إلى البحث عـن الأسباب الخاصة وراء التعبير الفردى التى تجعله متميـزا عن غيره فإنه بذلك يدخل فى نطاق علم الأسلوب.

فالنحو والبلاغـة يعتمدان ـ طبقا لهذا المنظور ـ على مـا هو مطرد مشترك خـارجـى فى التعبير، أمـا علـم الأسلوب فيعتمـد على المقـولات الـداخليـة الفردية، وكلها تبحث فى التعبير؛ إلا أن المتحـدث باللغة ينحو إلى استعمالها بشكل مختلف طبقا لظروفه وشخصيته مما يعد ـ فى رأى هؤلاء ـ موضوعا لعلم الأسلوب. (٣٣ : ٢٤٤).

بيد أن هـذه الوجهة فى تكييف العـلاقة بين البلاغة وعلـم الأسلوب على أسـاس التمايز بين العـام والخاص لم تلق قبـولا لـدى بقية الـدارسين؛ إذ إن حركـة العلم تنحـو دائما إلى استخلاص العام مـن الخاص فى عملية جـدلية متكاملة؛ وبعـث علـم البلاغة اليـوم يصطدم جوهريـا بضرورة تغيير معظم مقولاتـه ومنهجه ومصطلحـاته. وإذا كـان اختفاء البـلاغة التقليـدية مـن الدراسات الإنسـانية قد ترك فراغـا كبيرا فإن علم الأسلوب هـو الذى تقدم لملء هذا الفراغ، وقد قطع شوطا بعيدا فى هذا المضمار بمراعاة شروط البحث

العلمى فى اللغـة ؛ حيث حرص على تـزويد البـاحث الأدبى بـأدوات دقيقة حساسـة لا يمكن أن تقوم بـدورها الفعال مـا لم تتسق مع بقيـة الجوانب فى النقد الأدبـى ، كما أن لعلم الأسلوب ــ كما رأينا ـ صلـة حميمة خاصـة بعلم اللغة ؛ إذ يحفزه على العناية بالجانـب الفنى الإنسانى فى الإنتاج اللغوى ، فى عصر تتجه اهتماماته وجهة معملية مضادة .

فنمو علم الأسلوب إذن يساعد على مـلء الفجوة بين الدراسات اللغوية والأدبية فى مجال التعليم والبحث معا ، وبفضله يمكن الوصول إلى الوحدات الجوهـرية الشـاملـة التـى يهدف إليها النقـد المتكـامـل فى تغطيته لمختلـف مستويـات العمل الأدبـى بنيويـا ، ليصل مـن ذلك إلى تحديـد تأثيره الجمالى الأخير. (٨٢ : ١٥٧) .

فإذا ما طـرحنا هذا السؤال المتصل بـالعلاقة بين البلاغـة وعلم الأسلوب على صعيدنا العربى ، فقد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى أن البلاغة بنزعتها التقعيدية الفلسفية ، وبمـراحل تطورها فى الدراسات العـربية يمكن أن تعد من قبيل علم أسلوب اللغة ؛ على أساس أنها فى آخر صياغة لعلومها الثلاثة عند «الخطيـب القزوينى» أصبحـت تشمل المعانـى والبيان والبديـع بشكل متراكب ؛ فعلـم المعانـى «هو علم يعـرف به أحوال اللفـظ العربـى التى بها يطابـق مقتضى الحال» والبيـان «علم يعـرف به إيـراد المعنى الـواحد بطـرق مختلفة فى وضوح الدلالـة عليه» والبديع «علم يعرف بـه وجوه تحسين الكلام بعـد رعايـة تطبيقـه على مقتضى الحال ووضـوح الـدلالة» (٤ : ٨٤ ــ ٣٢٦ ـ٤٧٧) .

فالبلاغة إذن مخصوصة بمعرفة أحوال اللفظ العربى ووضوح دلالته ، على اعتبار أن الوضـوح لا القوة هى القيمة المثلى ، والمحسنـات التى تضاف لهذا

اللفظ العربى بعد مراعاة الشروط الأولى، مما قد يجعلها قريبة من مفهوم علم أسلوب اللغة؛ إلا أن ذلك لا يمكن التسليم به لجملة اعتبارات نوجزها فيما يلى:

١ـ لأن علم أسلوب اللغة يستخلص مقولاته من لغة محددة، يتوفر على وصف خواصها وتحديد معالمها التعبيرية، وطرق استعمالاتها المختلفة بشكل يستقصى جميع جوانبها، ويصنفها ويرتبها على أسس لغوية حديثة تميز بين النحو والدلالة والأسلوب، أما علوم البلاغة العربية فلها منطقها الخاص، وفلسفتها التى تتصل بظروف نشأتها التاريخية من ناحية، وبمقولات البلاغة الأرسطية من ناحية أخرى، وهى فى جملتها معيارية لا وصفية، ومنطقية لا لغوية، وعشوائية فى اختيارها للعناصر التى تعتد بها وتقف عندها من حصيلة اللغة وأشتات الأدب، دون تحديد للمستويات، ولا تمييز بين الشعر والنثر وكلام العرب الجارى على ألسنتهم.

٢ـ تجتهد مباحث علم أسلوب اللغة فى وضع الحدود المميزة بين القواعد اللغوية العامة، والخصائص الأسلوبية ذات الوظائف المحددة فى الكلام المتصلة بجوانب تأثيره؛ فهى تدرس مثلا أساليب التعجب والاستفهام، لا من ناحية الصحة والخطأ مما يتكفل به البحث اللغوى، بل من ناحية مزايا الصيغ المختلفة فى لغة معينة؛ مقارنة بغيرها من اللغات من جانب، وبالوظائف المشابهة لها فى نفس اللغة من جانب آخر. فهى ذات طابع مقارن أصيل كما أشرنا من قبل. ولم يكن هذا الاتجاه واردا بطبيعة الحال فى دراسة البلاغة التقليدية التى تخلط بمنطق عصرها بين المباحث النحوية والدلالية وبعض التحليلات الجزئية الأسلوبية، والتى لم تتصور أن تقيم أية مقارنة منظمة بين وسائل اللغة العربية فى التعبير ووسائل اللغات الأخرى، حتى تلك التى كان غالبا ما يجيدها علماء البلاغة مثل الفارسية اليونانية.

٣ـ إن أهم ما يميز العلوم القديمة من الحديثة ، ليس هو التوافق فى بعض الملاحظات ، ولا الحدس ببعض النقاط ؛ أو الإحساس بأهمية الموضوعات ، وإنما هو الفرق بين الأشتات المبعثرة والملاحظات المتناثرة من ناحية ، وبين إقامة نظام شامل على أسس منهجية ملتزمة ، يؤدى إلى نتائج يقينية ، ويفيد من المستحدث من المعطيات العلمية من جانب آخر.

فمن السذاجة بمكان أن نتصور علما ناضجا فى غير عصره ، لأن هذا يؤدى إلى خلل فى تصور بنية الثقافة الإنسانية ، أو ينم عن جهل بطبيعة تطورها ، وقد كان الأقدمون صادقى الحدس عندما قالوا عن البلاغة إنها علم لم ينضج ولم يحترق فى عصورهم ، أى أنه مدعو للنضج فى العصر الحديث على ضوء أو نار تطورات علم اللغة ، ومعطيات نظريات الأدب والجمال ، ليعبر عن مفهوم جديد للعالم ، ورؤية مستحدثة لموقف الإنسان منه ، لا تنفع فى آدائها مقولات الأقدمين ، مهما كانت ذات حظ من الذكاء والشمول ، لأنها مشروطة بمراحلهم التاريخية ، ومحدودة بمدى معارفهم العلمية والإنسانية .

٤ـ تظل بعد ذلك منطقة لابد من الإفادة بها وبمراجعتها فى الحصاد البلاغى والنقدى القديم ، وهى المتصلة بإعادة التوزيع العلمى بين علوم اللغة والأسلوب وتمحيص البحوث الجزئية المتعلقة ببنية التراكيب فى علم المعانى وتحليلات المجاز فى علم البيان ، وبحوث الصياغة فى البديع ، ثم تلك التى تتعلق بالموازنات بين الشعراء والملاحظات المحددة على أساليبهم الفردية ومدى إخفاقهم أو نجاحهم فى التعبير، وما قيل عن السرقات

الأدبية ، مما ينبغـى استثمار ملاحظات الأقدمين حوله ، مـع عدم الخلط بين هذه الجزئيات والبنية الكلية الجديدة لعلـم الأسلوب بمبادئه وإجراءاته التى تختلف جوهريا فى منطلقاتها وأهدافها ونتائجها عن علوم البلاغة التقليدية .

□ □ □

مستويات البحث وإجراءاته

- □ أهداف البحث الأسلوبى ومناهجه.
- □ الانحراف والتضاد البنيوى.
- □ من الوجهة الوظيفية والإحصائية.
- □ نماذج من الإجراءات التجريبية.

أهداف البحث الأسلوبى ومناهجه

تقوم الأهداف العامة للبحث الأسلوبى على أساس نظرية علم اللغة التطبيقى، مما يدعو إلى الاهتمام بالوسائل المنهجية المشتركة بينهما، ويصبح على البحث الأسلوبى أن يعنى فى المقام الأول بتحديد موضوعه، والهدف الأخير الذى ينشده؛ إذ يمكن تطبيق إجراءات التحليل الأسلوبى بطرق مختلفة، فيعالج مثلا نصا أدبيا مستقلا، أو إنتاج مؤلف بأكمله، أو يقوم بإجراء مقارنات أسلوبية متعددة، أو يدرس تغير الأسلوب من حالة إلى أخرى وتطوره من الوجهة الزمنية.

وإن كان الأجدى من الناحية الأدبية تركيز الاهتمام على جوانب محددة من عملية التواصل الأدبى، مثل التحديد التاريخى لاختيارات المؤلف من البدائل العديدة، أو تحليل ملامح التضاد لديه قياسا على قواعد علم الأسلوب وما تضعه من خصائص لكل جنس أدبى، أو دراسة التأثيرات الأسلوبية فى عمليات التلقى كما سيأتى شرحه فى مكانه.

على أنه ينبغى أن نميز ـ كما أشرنا من قبل ـ بين البحث فى الأدوات الأسلوبية من جانب، وبين وصف أسلوب مؤلف معين من جانب آخر، ويعتمد ذلك فى تقدير بعض الباحثين على تحديد مجالات البحث الأسلوبى انطلاقا من العمليات النفسية العامة مثل التلطيف والإلحاح والتجريد

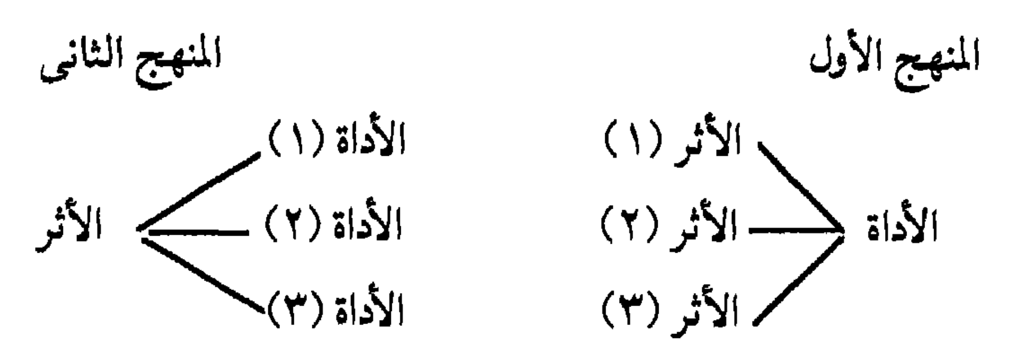
للوصول إلى وسائلها التعبيرية فى اللغة ؛ أو يتخذ منظورا عكسيا بأن يبدأ من الوسائل التعبيرية المختلفة مثل المفردات والتراكيب والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية ليصل إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية . وهكذا نستطيع التعرف على كلا المستويين فى الدراسة الأسلوبية ؛ فإما أن نمضى من الفكر إلى الكلمة أو من الكلمات إلى الفكر.

وعلى أية حال فإن البحث الأسلوبى يحدد الهدف الدقيق للتحليل ويختار له المنهج الملائم ، ويلجأ أحيانا إلى استخدام الاستخبارات والاستبيانات العلمية ، مفيدا من العلوم الإنسانية الأخرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع التجريبى وعلوم الإحصاء كما سنذكر فيما بعد (٧٣ : ١٢٤) .

وقد كان «بلو مفيلد» زعيم المدرسة اللغوية الأمريكية يقول : إننا يجب أن نبدأ أية دراسة للغة ببحث الصيغ لا ببحث الدلالات ، وهو موقف حاسم اختلفت نظرة الدارسين إليه بعد هذه السنوات الأخيرة ؛ فأصبحوا يرون أنه عند التعرض لأية عناصر مهمة فى اللغة من صيغ وكلمات وجمل وفقرات يمكن تناولها من ناحية الشكل ابتداء ، أو من ناحية المعنى والوظيفة كنقطة انطلاق ؛ ففى الحالة الأولى يدرس الجانب الصوتى للكلمة أو للتعبير ثم تدرس الدلالة اللازمة له ، أما فى الحالة الثانية فنبدأ بالدلالة لنصل إلى الصيغ والتعابير التى تؤديها فى لغة معينة ، وقد انتقلت نفس هذه النظرة اللغوية إلى مجال علم الأسلوب ، ومع أن «بالى» مؤسس العلم كان نصيرا للاتجاه الذى يبدأ من داخل المعنى بحثا عن الصيغ الخارجية التى تؤديه ـ كما عرضنا من قبل ـ فإن هناك البديل الآخر فى علم الأسلوب . وقد اختلف وضع القضية قليلا بالنسبة للمنهج اللغوى ؛ فأصبحت لا تتعلق باللفظ والمعنى وإنما بالأدوات الأسلوبية وبالآثار الناجمة عنها .

هذا بالإضافة إلى أن الظواهر الأسلوبية متعددة التأثير دائما ؛ فالوسيلة

الواحـدة يمكن أن تـؤدى إلى نتائج مختلفة وتـأثيرات متباينـة ، كما أن التأثير الواحد يمكن أن يتم بوسائل متعددة ، ويوضح الرسم التالى ذلك :



والمشكلة التـى تبرز حينئذ هـى كيفية قيـام هذيـن المنهجين بوظيفتهما فى الإجراءات التحليلية العملية ، وما هى فائدة كـل منهما ، وتتوقف الإجابة عن ذلك على كل حـالة بمفردها ؛ فلو كـان الهدف من الدراسة هـو بحث جميع الـوسـائل الأسلوبيـة للغـة فـإن المنهـج الثـانى لا يصلـح لتحقيقـه ؛ إذ إن التأثيرات الأسلوبيـة ـ على إطلاقها وبعـزلها عن الوسائل التـى تعتمد عليها عـادة ـ تعد مبهمة بشكل عـام . وهى متباينـة ومتكاثرة مما يعـوق وضعها فى نظام يصلح أساسا للوصف التحليلى الدقيق .

ويختلف الموقف عندما يتعرض البـاحث لمجموعة محددة من النصوص ؛ أو لعمـل خـاص ، أو لمؤلفـات كاتـب معين ، وهـى الحالات الشـائعـة فى الدراسـات الأسلوبيـة ، مما يجعل مـن السهل تصنيـف التأثيرات الأسلـوبية الدالة لارتباطها الوثيق ببنية موضوع الكتاب . وعندما تتجاوز الدراسة حدود عمل واحد ، وتشمل مؤلفـات كاتب بأكملها فإنه يمكن أيضـا رصدها من منظور التـأثيرات الأسلوبيـة بطريقة أفضـل من تحديـد الوسـائل المتعددة ، ويمكن عندئذ تصنيف هذه التأثيرات وتفسيرها كتعبير عن خاصية جوهرية أو موقف عام أو قضية محورية فى رؤية الكاتب للعالم (٨٣ : ٨٥ ـ ٩٠) .

وإن كـان مـن الملاحـظ أن دراسـات الأسلـوب الأدبـى تنحـو إلى اتخاذ البيانـات اللغوية منطلقا لها ، وذلـك بالتركيز على وسيلة معينـة ، أو بتحليل نظام الأدوات فى العمل ، أو لدى الكاتب فى جملة إنتاجه . وقد يطمح بعض الـدارسين إلى بحث أسلـوب مجموعـة خاصـة من المؤلفين الـذين يشكلـون مدرسـة أدبية أو حـركة مـوحدة أو عصرا متميـزا ، وتعد دراسـة «كورتيـس» لتاريخ بعض الصور الأدبية الحساسة فى الأدب الأوروبى نموذجا كلاسيكيا لهذا المنهج . (٨٣ : ٩٣) .

وإذا عدنا إلى تتبع منـاهج التحليل الأسلوبى منذ نشـأتها المبكرة بمنظور يختلف عن المنظور التاريخى السابـق فيما سلف من فصول ، لكى نستخلص منها بعض المبادئ التى ينبغى استحضارهـا عند المراجعة المنهجية للأهداف والوسائل فى الـدراسة الأسلوبية ، فـإننا يجب أن نقف عند ضرورة تـوافر حد أدنـى مـن القـدرة على التـذوق الشخصـى لـدى الـدارس قبـل أن يتـذرع «بـالتكنيـك» العلمـى فى التحليـل ، يقـول «كـايسر» عـن منهـج التحليـل الأسلوبى :

«على مـن يتصـدى للبحـث فى أسلوب عمـل أدبـى معين أن يترك هـذا العمـل يمارس تأثيره الشـامـل العميق عليـه ، دون أن يـوجه أى اهتمام ثـان للملامح والخواص الأسلوبية ، فالبحث الأسلوبى ليس عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة ، ولكى تبدأه فأنت محتاج لشحذ كل حساسيتك وقوتك على الحدس ، دون أن تتخلى عنهما فى المراحل التاليـة» (٥٧ : ٣٢٩) ومع أننا لا نستطيـع أن نستخلـص مـن ذلـك طريقـة إجـراء التحليـل الأسلـوبـى للنصوص الأدبية إلا أنه يشير إلى اتجاه واضح يحتكم إلى الذوق الشخصى فى التحليل ، على اعتبار أن «الشعور الذاتى المغرق فى ذاتيته يصلح أيضا أساسا للعمل العلمى ، وهذا لا يمكن جحوده» ، ويلاحظ الدارسون أننا يمكن أن

نجد أساسا موضوعيا فى هذا الشرط الذاتى ؛ فليس كل إنسان مهيئا للقيام بهذا البحث ، ولابد إلى جانب الكفاية العلمية من قلب غنى ونفس حساسة وطبيعة قادرة على الالتقاط والاستجابة للإيقاعات المختلفة ؛ ومعيار الحساسية يعد أيضا فى هذا اللون من البحث معيارا علميا ، على ألاّ يصبح التحليل الأسلوبى عملية شخصية بحتة غير قابلة لأن يتعلمها الباحث ، بحيث يصل كل مفسر إلى النتائج التى تروق له ، دون أن نستطيع التحقق من صحتها أو زيفها بأى معيار علمى ، مما يجعلها حينئذ من قبيل الفن لا العلم .

ومع أن الاتجاه الغالب الآن فى الدراسات الأسلوبية يرفض الاعتماد الكلى على منهج التذوق الشخصى فإنه لا يضحى نتيجة لذلك بأهمية الحدس فى بداية الدراسة ولا بضرورة التقويم الشخصى خلال عملية التأويل الأسلوبى فى نهايتها ، على أن تكون إجراءات التحليل الواقعة بين ذلك خاضعة لمنهج علمى منظم قابل للاختبار والنقد وسبر مدى غوره فى صدقه وإصابته ، وضامن لأعلى نسبة من الموضوعية له ، وليس الأمر كما يزعم أنصار النزعة الشخصية من أن كل عمل أدبى كبير إنما هو عالم متفرد غير قابل للتكرار مما يقتضى منهجا فريدا فى تناوله ؛ إذ إن فى هذا خلطا واضحا بين مادة الدراسة ومنهجها ، فالعملية العلمية تتمثل أساسا فى تطبيق إجراءات وقوانين عامة على حالات خاصة ؛ ولم يمنع تعدد أفراد الجنس البشرى علوم الطب والنفس والاجتماع أن تتخذ مناهج محددة لدراسة هؤلاء البشر والكشف عن غوامض حياتهم ، فمهمة العلم هى صياغة مقولات وصفية صالحة ، ومناهج تحليل قابلة للتطبيق بشكل دقيق على عدد وفير من الموضوعات الخاصة ؛ مما يجعل من العبث رفض مناهج التحليل العامة لنوع من المواد النصية بحجة تفردها .

وقد أدى شيوع المنهج المثالى فى التناول الأسلوبى لفترة طويلة إلى ترسيخ فكرة مطاطة عن وجوب قراءة النص بشكل مكثف ثم تناوله بطريقة حدسية صرفة، مما أدى إلى الخلط المنهجى وضلل كثيرا من الباحثين، ولعل الغرض من العودة إلى التوقف عند هذه الاتجاهات الآن لا ينحصر فى الإشارة إلى وجوب تجاوزها وعدم الاعتماد عليها فحسب، بل يهدف إلى توضيح تأثير هذه الأفكار على تطور علم الأسلوب، والعوائق التى اعترضت طريقه قبل أن يهتدى إلى بعض وسائل القياس الناضجة، ويتبين الإجراءات العلمية الصالحة للتعلم والتطبيق، والقابلة للاختبار والتصديق والتعديل، مع تطور العلوم الرافدة له، والمناهج المساعدة على نضجه (٧٣ : ١٣١).

وتأسيسا على ذلك فإن الدراسة المتمهلة لنص ما؛ بهدف اختبار أسلوبه، تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية فيه، مما يقتضى - كما يقول «جاكوبسون» - التركيز على المجموع لالتقاط الرسالة، ولو كان لهذا التوقف الانطباعى أمام لغة النص أن يصبح أكثر اكتمالا ونماء فإنه ينبغى أن يعدل طبقا للمراتب اللغوية، ولكى تصبح هذه الوقفة بينة النتائج فى نهاية الأمر فمن الضرورى أن تكون مراحلها الإجرائية الجدلية العملية هى الغالبة فى التحليل؛ إذ إن صلابة الإجراء وفرط استحكامه ربما يؤدى إلى تدمير روح المبادرة وفقدان القدرة الحدسية المرنة؛ لكى يبقى أمام كل دارس أن يستحضر دائما إجراء نموذجيا ما، مهما كانت التعديلات أو التكييفات التى يحتاج إدخالها عليه خلال بحثه.

وعندما يصل هذا الحدس اللغوى الأدبى إلى درجة كافية من التماسك الصافى فإنه يمكن أن يتيح لصاحبه مفاتيح مؤشرة تقع على بعض الملامح اللغوية ذات الأهمية الجوهرية فى تحديد أسلوب النص، وعندئذ لا تقتصر وظيفة الوصف اللغوى على توضيح الطبيعة الدقيقة لهذه الملامح، ولا على

وضع مجموعة من القواعد الإحصائية التى تدعم الحكم الحدسى، مما يؤدى إلى تثبيته وتجميده، بل لابد أن تتجاوز ذلك إلى تعديله وتنمية الفرض الأصيل له؛ تفاديا لخطر الثقة المفرطة فى القواعد الأسلوبية العامة التى تصورها بشكل انطباعى، مما يحجب إمكانية ملاحظة الفوارق الجوهرية بين الملامح الفريدة والملامح المشتركة فى لغة النص؛ أى الخلط بين الملامح المميزة للعصر أو الطبقة الاجتماعية أو لمزاج الكاتب المتفرد وبين تلك التى تعد من ضرورات لغة نوع محدد من النصوص .

وربما كان الأمر كما يقول بعض الباحثين من أن الحكم والتعرف على الأسلوب أمران جوهريان، بينما يعد التحليل والإحصاء من قبيل الإجراءات الثانوية . لكن من الضرورى إبراز أهمية التحقق من صحة الفرض على أساس الوصف المستوعب لكل شبكة الملامح المعقدة للنص؛ تلك الملامح التى يتوقع الباحث أنها ذات دلالة أسلوبية، ويصبح من المحتمل حينئذ أن يتم اكتشاف ملامح أخرى لم ينتبه لها بالرغم من دلالتها، كما سيتم أيضا اكتشاف خواص العلاقات المتبادلة بين مجموعة من الملامح لم تلاحظ من قبل، مما يثير ردود فعل جديدة أو يعدل من ردود فعلنا تجاه النصوص، وبهذا تصبح استجاباتنا للنصوص مفتوحة أمام إمكانية التطور المتقدم، أما إذا أنكرنا قيمة ردود الفعل الناجمة عن الدراسة المتأنية للنص، وتمسكنا بالانطباع الوهلى السريع عن العمل الأدبى فإننا سنفقد الثقة فى إمكانية هذا التطور المتقدم للعلم، ونعجز عن الإسهام المنهجى فى رسم حدوده(٤٤ : ١٠٣).

وإذا كانت هذه العودة إلى تحليل الدور العلمى للحدس والانطباع فى البحث الأسلوبى ــ بعد أن شرحناه تاريخيا عند تفصيل القول فى منهج المدرسة المثالية الألمانية وجهود «سبتسر» فيها ـ ضرورية الآن، فإن علينا أن

نستخلص منها المبدأ الرئيسى المتصل بالعلاقة الجدلية بين هدف الدراسة ووسائلها المنهجية .

فعندما تتذرع هذه البحوث بالأدوات النفسية فإن الهدف الأخير لها لا يمكن أن يكون مجرد الكشف عن الحالات الداخلية للكتاب ، فهذا لا يصلح منتهى للدراسات الأسلوبية ولا غاية لأشواطها ، وإنما يصبح الهدف هو إجراء نوع من التقسيم النمطى الذى يوشك أن يعادل تقسيم الشخصيات إلى أنماط معينة ؛ فتدرس حينئذ الأساليب الفردية من جانب تميزها وخصوصيتها ؛ كما تدرس من جانب تجمعها فى أنماط رئيسية كذلك . وتتخذ للوصول لهذا الهدف جميع الأسباب المنهجية الملائمة له . وقد قيل عن الأسلوب الفردى إنه متميز مثل بصمة الأصابع ، ومع أن هذا تشبيه غير مقنع ؛ لأن البصمة لا تتغير بينما قد يتغير الأسلوب ؛ فإن فكرة اعتبار الأسلوب ملمحا جوهريا للشخصية ذائعة متداولة منذ أن شاعت عبارة «بوفون» الشهيرة «الأسلوب هو الشخص نفسه» ، وعبر عنها «شوبنهور» بقوله : «إن الأسلوب هو ملامح العقلية» ، واستلهمها «فلوبير» قائلا «إنه فى ذاته طريقة مطلقة لرؤية الأشياء» ، كما يجد الباحثون تجليات أخرى لنفس هذه الفكرة عند «جيد» الذى يقول «لا يتم التعبير الصادق عن شخصية جديدة إلا من خلال شكل جديد ؛ إن الجملة غير الشخصية ينبغى أن تظل شديدة المراس مستعصية على الجذب مثل قوس عوليس» ، أما «بروست» فكانت له نظراته عن الأسلوب وتبلورت فى آخر مؤلفاته بقوله «إن الأسلوب عند كل من الكاتب والرسام ليس مسألة تكنيك ، ولكنه مسألة رؤية» (٨٢ : ١٤٥) .

ومن بين النقاد الكثيرين الذين حاولوا عقد علاقة سببية بين نفسية المؤلف وأسلوبه نجد أن «سبتسر» كان أوفقهم كما سبق أن شرحنا ، وتعد

دراسته عن أسلوب «ديدرو» من أخصب الدراسات التى تمت فى إطار هذه المدرسة، فقد سبق «للديدرو» أن أعلن: «إن الذين يزعمون العلم بقضايا الأسلوب سيحاولون عبثا أن يفكوا رموزى» وتقبل «سبتسر» التحدى، واتخذ منطلقا له لفك رموزه ملمحا سبق أن أدهشه فى مختلف كتابات «ديدرو»، وهو نموذج إيقاعى يبدو له «أنه يسمع فيه صدى لصوت «ديدرو» وهو يتكلم، وهو إيقاع متصاعد يوحى بأن الشخص المتكلم تغمره موجة من الانفعال العاطفى تتجاوز كل الحدود، وتنعكس فى كتاباته فى حركية إيقاعية متصاعدة، ترتبط بمزاجه العصبى وبدلا من أن تخف حدتها بالأسلوب، يمنحها طاقة وحيوية فائقة»؛ ثم عثر الباحث بعد ذلك على مظاهر جديدة لنفس المزاج فى فلسفة «ديدرو» الحركية ورغبته الدائمة فى تجاوز ما هو قابل للفهم عقليا، وينتهى «سبتسر» إلى القول بأنه «يبدو أن الجهاز العصبى والجهاز الفلسفى والجهاز الأسلوبى لهذا الكاتب؛ كلها تتطابق بشكل فذ ودقيق» (٨٢ : ١٥٠).

ويلاحظ أنه بقدر ما أخذ «سبتسر» فى إنضاج منهجه كان يبتعد بالتدريج عن موقفه «السيكولوجى» الذى سيطر عليه فى الدراسات الأولى، وأنه عندما ألقى فى نهاية الأمر نظرة شاملة على مساره العلمى الذى استغرق نصف قرن أبدى سببين لهذا التحول فى اهتماماته؛ أولهما أن المحور «السيكولوجى» مهما كان ملائما لدراسة المؤلفين المحدثين فليس قابلا للتطبيق العلمى فى الواقع على المراحل الماضية، التى كانت تفرض على الأدباء أشكالا غير شخصية من الكتابة، أو طرائق وتقاليد لا تسمح ببروز شخصياتهم بنفس الدرجة، كما وصل «سبتسر» إلى نتيجة أخرى وهى أن علم الأسلوب النفسى التحليلى ليس سوى شكل خاص مما يطلق عليه «خدعة الترجمة» التى تؤدى إلى قراءة حياة المؤلف مترجمة بطريقة مشوهة فى أعماله، وحتى فى حالة ما إذا استطاع الناقد أن يربط بين مظهر من مظاهر

العمل الأدبى لمؤلـف منا وتجربته المعاشة ؛ فإن هـذا لا يعنى أن التراسل بين الجانـب الحيـوى والعمل الأدبـى يسهـم دائما فى تكـوين العنـاصر الجمالـيـة للأدب ؛ بل إن القول بـذلك يعد خدعة زائفة ؛ لأن التجربـة الحيوية ليست فى نهاية الأمر سوى المادة الأولية للعمل الفنى ، وتقع على نفس المستوى مثلا مع المصادر الأدبية ؛ مما لا يبيح للناقد أن يعتبر هذا العمل المدروس انعكاسا أيضا لنفسية مؤلفيها . (٧٥ : ١٢٠) .

وبهذه الطريقة فإن «سبتسر» قـد هجر المنهج «السيكولوجى» لصـالح ما أطلق عليـه «المنظور البنيـوى» الذى يخضع فيـه التحليل الأسلـوبى لتفسير العمل الفنى باعتباره جهازا شعريا مركبا له حقوقه الخاصة المستقلة ، دون أى لجوء لعلم النفس ، مما يجعـل تصوره شديد القرب من وجهـة النظر الوظيفية التى سنعرض لها فيما بعد .

وقـد حـاول بعض النقـاد والبـاحثين الآخـريـن إقـامة نـوع مـن الأنماط الأسلـوبيـة على أسـس نفسيـة متشابكـة ، يتركـز بعضهـا فى مجال الصـور ، ويستلهم طرفـا من مبادئ «فرويد» و «يـونج» ، فأقاموا تفـريقا واضحا بين الصـور الحيـة والصـور الجامـدة ، وصنفـوا الاستعـارات طبقـا للعنـاصر الكـلاسيكيـة الأربعـة : الماء والهواء والنـار والتراب كمصـادر لها ، كما فعـل «باشـلار» فى كتابه الشهير ، ويميـز ناقد آخـر بين نوعين من الصـور : صور كيماويـة وأخـرى إلهاميـة ، ويعد فى النـوع الأول أعمال شعـراء ذهنيين مثـل «مالارميه» و «فاليرى» ، وفى النوع الآخر الشعـراء الذين يستخدمون صورا لا معقولة تعتمد على الرؤية الحدسية مثل «رامبو» و «إلوارد» . وقريـب من ذلك محاولة النـاقد الإسبـانى الكبير «دامـاسو ألـونسو» فى تصنيـف الصور طبقـا لعناصرها المكونة الرئيسية وهـى العقل والشعور والخيال ، مما ينتج ستة أنماط من الصور طبقا لأهميـة كل واحد من هذه المكونـات الثلاث بالنسبة لغيره .

وقد وضع العالم السويسرى «هنرى موريو» عام ١٩٥٩ نظاما معقدا لأنماط الأسلوب فى كتابه «علم نفس الأسلوب» يميز فيه بين ثمانية أنماط على الأقل من الأسلوب ؛ يرتبط كل منها بمزاج المؤلف وموقفه العقلى المحدد ؛ وهى ضعيف ورقيق ومتوازن وإيجابى وقوى ومهجن ودقيق وعاجز؛ وكل منها ينقسم بدوره إلى فروع أخرى مما يجعلها تصل فى نهاية الأمر إلى سبعين نمطا أسلوبيا .

بيد أن هذه البحوث الأسلوبية النفسية ــ على أهميتها وتشويقها ـ تنزع إلى التجريد ووضع الهياكل النظرية بغض النظر عما إذا كانت تصلح بعد ذلك لدراسة مؤلفين محددين أم لا، بالإضافة إلى إغفالها لطبيعة العناصر الجمالية فى الأسلوب (٨٣ : ٧٤) .

لكن هذا الاتجاه النفسى فى الدراسة الأسلوبية يعثر على محوره الصحيح عندما يتم من خلال عملية التحليل اللغوى للصور الأدبية ودلالتها النفسية والاجتماعية والتاريخية ومدى ما تقدمه كل هذه العوامل فى التكوين الجمالى للصورة؛ على أن يتم تناول ذلك بحذر بالغ ومهارة تقنية ، مثل تلك التى نجدها فى بحوث العالم اللغوى الكبير «ستيفن أولمان» فى دراساته التطبيقية ؛ ومن نماذجها الناجحة التى تصلح مثالا لما نحن بصدده ما كتبه عن أسلوب «سارتر» ؛ حيث يرى أن طبيعة خيال الكاتب ومداه يتوقفان بداهة على عدة عوامل شخصية ، منها تجاربه وقراءاته ، وما يحيط به من أصدقاء ومناخ معرفى عام . ومع أن بعض النقاد قد بالغوا فى تفسير الصور الأدبية على اعتبار أنها أعراض ظاهرة لحالات عميقة الجذور فى نفس الكاتب ، من تعاطف وتنافر وطموحات ولوثات ، فإن الدارس لا يستطيع أن ينكر وجود صور ملحاحة تغرس بجذورها فى بعض التجارب الشخصية التى عاناها الكاتب ، وربما كانت هذه حالات نادرة إلا أنها قائمة بالفعل ، ومن نماذجها

ما لوحظ فى كتابات «سارتر» من تردد صور كثيرة متصلة بالحشرات والحيوانات المائية .

ففى «الغثيان» تقارن اليد «بالكابوريا» وتقارن الأصابع وهى تتحرك بأرجلها ، ويشبه اللسان البشرى «بأم أربع وأربعين» ، ونفس هذه العناصر تعود للظهور مرات أخرى فى معظم كتاباته ، ففى مسرحية «الذباب» يتخذ من هذه الحشرة المركز الرئيسى للدلالة الرمزية المباشرة المشار إليها فى العنوان ، وفى رواية لاحقة يصور الانهيار الفرنسى عام ١٩٤٠ بمجموعة وفيرة من صور الحشرات يتميز بعضها بطابع خيالى سريالى جامح ؛ فخلال الهجرة من باريس تدفقت السيارات والمخلوقات على الطرق وكأنها قوافل من الحشرات التى تجر أجسادها بتثاقل وألم . وتلح هذه الصور على خيال «سارتر» فيما بعد بشكل ظاهر؛ ففى روايته «الشيطان والإله الطيب» يضرع البطل المثالى إلى الله تعالى أن ينقذه من أفكاره ويحوله إلى حشرة ، وفى «سجناء الطونة» نرى مجرم حرب نازيا يدافع عن نفسه أمام محكمة خيالية من حيوانات «الكابوريا» فى القرن الثلاثين .

وقد اعترف «سارتر» نفسه بأنه تأثر «بكافكا» فى بعض هذه الصور، غير أن هناك أسبابا أخرى جمالية وفلسفية تشرح تكرار هذه العلائق لديه بين الإنسان والحشرات ، وفى نفس الوقت لا يمكن فصل هذه الصور والصيغ المعينة التى وردت بها عن بعض التجارب الشخصية التى ألمحت إليها رفيقته «سيمون دى بوفوار» فى سيرتها الذاتية ؛ فهى تحكى أنه خلال الأعوام السابقة على نشر «الغثيان» طلب «سارتر» من أحد الأطباء أن يحقنه ببعض المواد المخدرة كى يلاحظ بنفسه تأثير المخدرات على الإنسان ، وكانت النتيجة أنه عانى حالة من الهوس والرؤى الوهمية التى تختلط فيها الحشرات بأعضاء الإنسان ، والأشياء بالحيوانات فى مطاردات وحشية . ومع أنه ينبغى

أن نستحضر دائما أن المرض يقع فى منطقة تخرج عن مجال النقد الأدبى وأن البواعث مهما كانت لا شأن لها بالقيمة الفلسفية والجمالية للخيال فإن الأطباء الذين شاركوا «سارتر» فى هذه التجارب يؤكدون أن الصور التى تبلور فيها تأثير المخدرات تتجاوز المألوف لدى عامة الناس، وأن بعض تجاربه الحيوية فى طفولته كان لها تأثير بالغ على تكويناته الخيالية، وهو ما تؤكده بعض كتاباته الأخرى، خاصة فى «الكلمات» (٨٣ : ٧٧).

وقد دلت مثل هذه الدراسات على أن مناهج علم الأسلوب الحديثة تستطيع ببعض الإجراءات التحليلية الدقيقة أن تدرس شخصية المؤلف عبر معالم محددة من أسلوبه، ومع أن هذه الإجراءات لم تكتمل بشكل كاف ومقنع حتى الآن، فإنه يمكن اعتبار كل منها على جانب من الصحة وأنها فى جملتها متكاملة وما زالت فى طور التجريب. وهى على قصورها تؤدى إلى نتائج مهمة.

ومن أبرز الصعوبات التى تعترض هذا النوع من التحليل ما أشرنا إليه من قبل من أنه يمكن أن يؤدى إلى تزييف سيرة الكتاب بالافتراض الساذج بوجود علاقة حتمية بين شخصية المؤلف وأسلوبه، مما يحمل الناقد على الحذر الشديد فى إقامة هذا الربط، ويدفعه لأن يعتد بالبيانات الشخصية بقدر ما تكشف فحسب عن القيمة الجمالية للغة فى النص الأدبى. فالهدف الأساسى من البحث ينبغى أن يكون هو النص لا المؤلف، ويجب أن يتركز على التأثيرات التى استعان بها الكاتب لتحقيق قدرة الكلمة ونفاذها، وبهذا تتحقق العلاقة الجدلية بين الهدف والمنهج فى البحث الأسلوبى.

وإذا عدنا إلى المدرسة اللغوية وجدنا أن مهمة علم الأسلوب لديها هى التعرف على وسائل التعبير المختلفة وتحديدها وتصنيفها من جانب، ثم إدراجها فى أنماط مختلفة من جانب آخر، وهما مهمتان متكاملتان، إذ إن

التصنيف يؤدى إلى التنميط ومعرفة وظائف الاستخدام الملازمة، والأمر فى هذا الصدد يشبه - كما يقول «جيراو» - ما نفعله فى الفهارس؛ إذ نضع فهرسا للمؤلفين وآخر للمواد مع أى كتاب يتضمن الجانبين: عنوانه ومؤلفه. ويرى نفس الباحث أن الأنماط نوعان:

١- **أنماط وسائل التعبير**: وقد بذلت مدرسة «بالى» جهدا كبيرا فى تحديد هذه الأنماط؛ وهى تشمل جانبين: أحدهما وسائل التعبير النحوية طبقا للتقسيم التقليدى من صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، ووسائل التعبير التى تتجاوز النطاق اللغوى مثل الوصف والقص وصيغ الشعر التى لم توضع لها حتى الآن لوحة وصفية كاملة. أما الجانب الآخر فهو الجانب الفكرى الذى يمكن الانطلاق منه لتحديد أنماط الأسلوب المؤدية له.

٢- **أنماط القول وحالات اللغة**: فاللغة تجريد ومجموعة من الآثار، كما كان يقول «سوسيور»، أى مجموعة من العادات الجمالية المشتركة والمواقف الخاصة فى التواصل؛ فكل لغة لها نظام متشابك معقد يتضمن كثيرا من اللغات الفرعية المتعلقة بحالاتها ومراحلها التاريخية، وتوزيعاتا الجغرافية والطبقية، مما يؤثر بالضرورة على أنماطها الأسلوبية. فأية دراسة للأسلوب لابد أن تفترض ضمنا وجود حالة لغوية يمكن تحديد خواصها وإبرازها، وهذا يتجلى بشكل واضح فى الوسائل الجمالية للتعبير الأدبى، كما يتضح بنسبة أقل فى الأساليب الفردية العفوية، ومهمة علم الأسلوب هى وضع بيان كامل بوسائل التعبير فى حالات اللغة المختلفة، وتصنيفها وتحديد أنماطها وتوضيح علاقاتها بحثا عن النماذج الكبرى التى تندرج فيها، وتتحرك فى إطارها. (٥٠ : ١٢٢).

ويبدو أن المنظور الذى يرتضيه الباحثون الآن يتجاوز حدود التذوق الشخصى والاعتماد على الحدس فى رصد الظواهر الأسلوبية، كما لا يتوقف

كثيرا عند التحليل النفسى لها واستجلاء شخصية المؤلف من ورائها ، ولا يهتم بمجرد التنميط اللغوى ووضع النماذج المحدودة ، وإنما يحاول إقامة تصور متنام لعلم الأسلوب التكاملى ، على أساس النموذج التوصيلى المعتمد على مقولات «جاكوبسون» التى سبق أن تعرضنا لها من قبل .

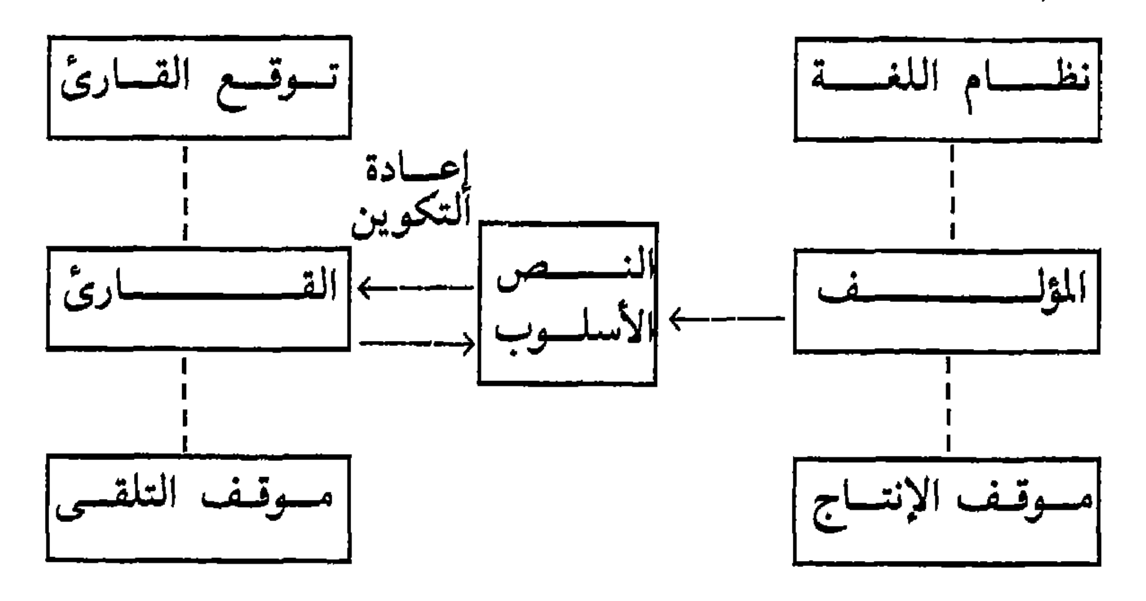
وعلى هذا فإنه يفترض فى نظرية علم الأسلوب الآن أن تشمل النص بكل ظواهره المميزة وعمليات الإنتاج والتلقى معا ؛ وأن تعتمد على مبادئ لغوية وأخرى غير لغوية ، وبالرغم من أن الدراسات التى أجريت حول التوصيل الأدبى ما زالت قليلة إلا أنه يمكن اعتبار مبادئ علم الاتصال الأدبى يختلف عن أشكال الاتصال العادية من جوانب عديدة ؛ منها مثلا أن المؤلف والمتلقى لا يعرف أحدهما الآخر شخصيا فى معظم الأحوال ، ومنها أن الاتصال يتم غالبا فى اتجاه واحد نحو عديد من المتلقين الذين يتوجه إليهم المؤلف بكتابته ؛ وإن كانت هذه الخواص تشترك فيها عمليات التوصيل الأدبى مع وسائل الإعلام الجماهيرية الأخرى . فالنص الأدبى يتم تصوره على اعتبار أنه مرسل من قبل مؤلفه ومقبول اجتماعيا بشروطه الخاصة .

وتأسيسا على هذا يتم تصور الأسلوب كنتيجة لاختيار المؤلف من بين مجموعة إمكانات النظام اللغوى ، ونتيجة لما يتم من إعادة تكوينه من جانب القارئ المتلقى للنص ، أما التأثيرات الأسلوبية فتصبح عبارة عن التبادل الجدلى بين الآثار المشفرة فى النص باختيار المؤلف ، وردود الفعل الناجمة عن القراءة عند المتلقى ؛ أى أن الأسلوب يتجلى عندئذ فى النصوص خلال عملية التوصيل الأدبى ، فلا يصبح خاصية ساكنة ثابتة فى النص ؛ بل خاصية ممكنة متحركة ينبغى إعادة بنائها فى عملة التلقى . فنحن نتعرف فى النص فحسب على نتائج الاختيار التى تمت دفعة واحدة ، كما نتعرف على احتمالات ردود الفعل المحددة بتوقع القارئ لها . وكل وظيفة من الوظائف

الست التى حددها «جاكوبسون» فى عملية التوصيل، والتى سبق أن شرحناها من قبل، يمكن أن تبدو فى النص الأدبى وتوصيله.

ولعل ميزة هذا التصور أنه يبقى على فكرة الاختيار فى تحديد الأسلوب، وينشط دور القارئ فى تكوينه، ويجمع بين العناصر المختلفة فى عملية التوصيل، ليحتل كل منها مكانه فى نظرية متكاملة.

وقد وضع بعض الباحثين المولعين بالهياكل التوضيحية نموذجا لتحديد العلاقات المختلفة بين مقولات هذه النظرية وتجسيد عناصرها فى شكل مرسوم على النحو التالى:



وقد يلاحظ للوهلة الأولى أن الاعتداد بالمؤلف فى نظرية أسلوبية إنما هو من قبيل التزيد؛ وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار الاتجاهات الأسلوبية الشكلية الإحصائية التى تغفل قصدا عملية إنتاج النص، لكن ما سبق أن ذكرناه عن فكرة الاختيار فى علم الأسلوب يجعل من الضرورى إقامة هيكل يسمح بالوصف المقارن الدقيق لإمكانات اللغة باستخدام مقولات علم اللغة، مما يوجب إدراج المؤلف ويتوافق مع جملة الأفكار الأدبية الأخرى. إذ يمكن

هكذا شرح التنويعات المختلفة والتعديلات المتتالية التى يدخلها المؤلفون على النصوص أثناء إنتاجها . وإمكانية اختيار المؤلف ليست مطلقة ، بل هى مقيدة بقصده وبعوامل الموقف الذى ينتج فيه ، ومنها سيرته ومعارفه وتجاربه وعلاقاته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية .

وميزة هذا النموذج أنه يتيح الفرصة لاستيضاح تأثير كل ذلك فى التفسير الأدبى واللغوى للنص ، وعلاقته بالموقف التاريخى للمؤلف ، ومدى خضوعه فى اختياره لقراءاته فى الأعمال الأدبية الأخرى ، واتباعه لقواعد البلاغة السائدة فى أيامه أو خروجه عليها ، والتزاماته المنهجية والمذهبية والأدبية . فكل هذا يصب بلا شك مؤثرا فى اختياراته بالتبعية أو التمرد ، وموجها لمزاجه وتفضيلاته . وقد أمكن بعد تطور علم اللغة الاستبدالى وتحليله لكل هذه العوامل أن يشتبك هنا مع نظرية التوصيل لتقديم وصف كامل للتأثيرات غير اللغوية على الأفعال اللغوية بمنطق علم اللغة نفسه ، وإدماج هذا الإجراء فى النظرية الأسلوبية يعد بالغ الجدوى للدراسة الأدبية .

ومع أن بواعث الاختيار لا يمكن عموما أن نقف عليها بدقة فى البحث الأسلوبى إلا فى حالة النصوص التى وصلتنا مسوداتها وصياغات مختلفة لها من المؤلف ذاته فإنه بمستطاع البحث أن يعيد بناء الإمكانات المختلفة المتاحة للمؤلف ويحلل اختياره للإشارات الأسلوبية المعينة فى لحظة تاريخية خاصة ، مما يؤثر بلا شك على منهج التحليل الأسلوبى .

كما أن إدراج مقولة القارئ فى نظرية أسلوبية لا يخلو بدوره من إثارة للاعتراضات ، لكن ما دامت هذه النظرية تقوم على أساس مفاهيم علم الاتصال فلابد أن يكون للطرف الآخر فى التوصيل دوره الفعال . فردود فعل القارئ على الإشارات الأسلوبية الكامنة فى النص ـ لأنها مشفرة فيه بالفعل ـ لا تلبث أن تدعوه إلى إعادة بنائها وتكوينها كأسلوب خلال عملية التلقى .

على أن ثمة عوامل استبدالية تتصل بموقف التلقى تلعب دورا مهما فى هذا الصدد، وهى شبيهة بتلك العوامل الأخرى المتعلقة بالمؤلف وعمليات الإنتاج. ولاشك أن إعادة بناء الأسلوب يتوقف على تجربة القارئ وتوقعاته وخبرته فى القراءة، ومعرفته بالنصوص الأدبية الأخرى، وفكرته عن الأنواع الأدبية والاتجاهات الأسلوبية. إذ يتوقف توقع القارئ على نوعية النص من شعر أو نثر قصصى أو مسرحى، ومعرفته بالمؤلف وعصره، كما يتأثر القارئ بسياق النص نفسه وظروف تلقيه، فبعد أن يمضى القارئ عدة صفحات فى قراءة رواية مثلا تتكون لديه فكرة عامة عن أسلوبها، وتتكيف توقعاته عن خواصها بهذه الفكرة فيأخذ فى تثبيتها أو تعديلها؛ فالقارئ يعيد تكوين الأسلوب بشكل مرض إذا توافق مع توقعاته أو اختلف عنها بطريقة صارخة نتيجة للتطابق أو التضاد مع الإشارات الأسلوبية المشفرة فى النص. فلو تعرف على ملامح التضاد الماثلة فى النص وأولاها قيمتها تصبح ذات أهمية أسلوبية؛ طبقا لنظرية «ريفاتير» فى التضاد البنيوى كما سنشرحها فيما بعد. كذلك لو تعرف على ملامح التوافق مثل التكرار المنظم للوحدات البنائية اللغوية، لأصبح هذا ذا قيمة أسلوبية لابد من الاعتداد بها إلى جانب ملامح التضاد.

وإدماج مقولة القارئ فى النظرية الأسلوبية تترتب عليه نتائج مهمة؛ منها أن أسلوب نص ما يختلف تبعا للمرحلة الزمنية التى يتم تلقيه خلالها؛ فلاشك أن رسالة نثرية مليئة بالسجع والمحسنات البديعيات للقاضى الفاضل مثلا كانت تشبع الحس الجمالى لدى متلقيها فى عصرها وتستجيب لتوقعاته عن أنماط الكتابة الرفيعة، بيد أنها تثقل على قارئ اليوم بشكل لا يستطيع معه أن يتذوقها مستطيبا خواصها الأسلوبية؛ وأقصى ما يستطيع أن يفعله للتعاطف معها هو أن يبذل جهدا لاستحضار قيمتها بالنسبة لعصرها. ومعنى هذا أن النصوص الأدبية يتجدد التواصل معها فى العصور

المختلفة وتخضع فى كل مرة لمقولات وتأويلات جديدة تكيف النظرة إلى أسلوبها وتحدد إمكانية التعرف عليه وتقويمه .

ونستطيع أن نتصور مثلا موقف الأدباء المشارقة والمغاربة من الموشحات الأندلسية عند نشأتها وخروجها على الأنماط العروضية المعروفة الشائعة فى الشعر العربى ، مهما كانت استثمارا وتطويرا لمخمساته ومشطراته ، ثم الاعتراف بها بعد لأى وتمثلها وإدماجها فى إطار القصيدة العربية ، فخواص الموشحات الأندلسية فى عصرها كانت صادمة لذوق القارئ الكلاسيكى وجديدة عليه وعلى توقعاته بشكل يختلف عما يحدث فى تجربة قراءتها اليوم ، وبالتالى فقد كان حكمه على أسلوبها يختلف عن حكمنا ، وقد أدى عدم اعتداد بعض العلماء بها وترفعهم عن ذكرها فى مؤلفاتهم إلى ضياع كثير من نصوصها وانبهام عديد من قضاياها التاريخية . ولا أظن القارئ الذى اعتاد الموشحات إلا متخذا موقفا متسامحا من الشعر الحر الحديث يختلف عن موقف القارئ الذى لم يألفها ، وعجز كثير من قراء الشعر اليوم عن إدراك تحقيق هذا الشعر الحر لقواعد الوزن الجوهرية النوعية نابع من ضعف تجربتهم فى القراءة ، ونقص خبرتهم بالشعر العربى والعالمى معا ، وبتركيز توقعهم على الجانب الشكلى الكمى للقصيدة المتمثل فى أطوال الوزن واطراد القافية ؛ أما الذين نمت حساسيتهم الموسيقية وتثقيف معارفهم الفنية فإن غور توقعاتهم يصل إلى أبعد من هذا السطح القريب ، ومن ثم تصبح لديهم القدرة على تلقى الشعر الحديث بمعطياته الموسيقية والرمزية والتصويرية المعقدة ، وتصبح لديهم القدرة على إعادة تكوين أسلوبه أو أساليبه والتعرف عليها دون الاحتماء بالرفض الأولى الساذج الذى لا يعتد به فى أية دراسة جدية للظواهر الأدبية .

ونعود إلى نتائج مبدأ إدراج مقولة القارئ فى النظرية لنرى أنه يترتب على

ذلك أن كل قارئ يعيد تكوين الأسلوب طبقا لتجربته الشخصية وقدرته على التوقع إلى حد ما، ولا ينبغى أن نستخلص من ذلك أن الدراسة الأسلوبية تصبح عندئذ شخصية فردية بالضرورة؛ لأن فى هذا خلطا بين عملية التذوق الأسلوبى وخطوات التحليل العلمى التى تدخل التذوق فى حسابها دون أن تعتمد بصفة أساسية فريدة عليه. لأن العلم ــ كما قلنا ـ لا يستبعد إمكانية وصف العمليات الشخصية بطريقة موضوعية؛ أى أن على التحليل الأسلوبى أن يحاول بأقصى دقة ممكنة تحليل العمليات الشخصية بالبحث التجريبى لطبيعة التلقى وشروطه خلال إعادة تكوين الأسلوب، ولاشك أن هذا غير يسير؛ لكن النتيجة المنهجية المترتبة عليه هى أن يعتمد البحث الأسلوبى فيما يعتمد على مجموعة من الاختبارات والاستبيانات؛ فيستطيع بهذا أن يعدد مصادره بتحليل تجارب عدد من القراء لا قارئ واحد؛ فيقترب أكثر من منطقة الموضوعية المنشودة. على أنه مما يحد من النزعة الشخصية للقارئ حقيقة معروفة وهى أن أعضاء الجماعة اللغوية الواحدة يتميزون غالبا بسلوك متشابه نتيجة لتربيتهم وقوانين تكوينهم ومثلهم الجمالية المتأثرة بوضعهم الاجتماعى وبالتراث المشترك الذى يتلقونه.

ويؤكد العلماء أن عملية إعادة تكوين الأسلوب التى يقوم بها القارئ لا تتم بشكل متعسف بعيد عن المنطق، بل ترتكز على قوانين الانحراف وملامح التشابه والتضاد فى النص نفسه؛ نتيجة لاختيار المؤلف وقدرته على توظيف الوسائل الأسلوبية بالطريقة التى سنشرحها فيما يأتى. (٧٣: ١٠٦/ ١١٠).

□ □ □

الانحراف والتضاد البنيوى

لقد شاعت عبارة «فاليرى» التى قال فيها إن الأسلوب هو فى جوهره انحراف عن قاعدة ما، وشاركه فى ذلك الرأى كثير من النقاد، ودعوا إلى ضرورة أن يتعود الباحث تماما على القاعدة أولا حتى يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها. وبالرغم من أن الباحث اليوم قد يتردد فى موازنة الأسلوب بالانحراف، واعتبار علمه «علم الانحرافات» إلا أنه من الواضح أننا لا نستطيع أن نقوّم الحصافة اللغوية ولا المهارة الإبداعية لمؤلف ما إلا إذا وضعناه فى إطار يشمل القاعدة العريضة للاستخدام اللغوى المعاصر له.

فإذا كان هذا المؤلف محدثا فإن موقفنا يصبح سهلا نسبيا؛ إذ إن بوسعنا أن نثق إلى حد ما فى معرفتنا باللغة وحساسيتنا تجاهها؛ وإن كنا نحتاج إلى الاعتماد على وثائق أكثر موضوعية. بيد أنه عندما نبحث فى الآداب المكتوبة فى العصور القديمة سنواجه حينئذ كثيرا من المشكلات؛ حتى بالنسبة لما كتب فى القرن الماضى فحسب؛ إذ إن معرفتنا بالنسيج اللغوى وذبذباته وأصباغه قاصرة غير مؤكدة. وكلما اشتد تعمقنا فى بطن الماضى اتسعت الهوة بيننا وبين المادة التى ندرسها؛ مما يجعل التحليل الأسلوبى أكثر تعرضا لخطر الخطأ، أو كما يقول بعض النقاد:

إذا اعترفنا بإعادة البناء التاريخى كضرورة للبحث فهل يمكن أن نتفق على

إمكانيـة ذلك فى جميع الحالات؟ وهل يمكـن أن نمسك باللغة الإنجليـزية القديمة، أو الإغريقية، أو العربية الجاهليـة مثلا، بشكل يجعلنا ننسى لغتنا المعاصرة؟

إن على الباحـث أن يحذر عند إعادة بناء القيـم الأسلوبية من نـوعين من الخطأ:

أحـدهما: خطأ الإضـافـة، عنـدما نخـدع فنخلـع على النـص القديـم انطباعاتنا الحديثـة ونزعـم أننا نكتشف فيه من التأثيرات الأسلـوبية ما لم يكن له فى زمنـه حقيقة، فإذا حـدثت هـذه الإضافة واعتبرت مشروعـة فى القراءة الأسلوبية أصبـح من الضرورى أن ندرك طبيعتها ونسندهـا للقارئ الحديث مبرئين منها متلقيها المعاصر لها.

والآخر: هو خطأ النقص، ويتمثل فى عـدم التعرف على القيم الأسلوبية التى كـانت توجـد فى الماضى طبقا لتـوقعات القـارئ حينئذ وإن كانـت قد اختفـت فيما بعد، ممـا يقتضى أن نجتهـد فى تمثل السيـاق اللغوى والثقـافى لإدراك حقيقة تأثيره ومدى قيمته ودوره فى تجديد اللغة. (٨٢: ١٨٦).

وربما أمكن لبعـض الباحثين أن يـربطوا بشكـل ما بين مفهـوم الأسلوب كانحراف عن قاعـدة عامة والتصور القديم له باعتبـاره طبقة زخرفية تضاف إلى أصل التعبير المجرد لتجميله بوسائل المحسنات البلاغية، مما يجعلنا نميز فى النـص الأدبـى بين طبقـة المحسنـات هـذه والأسـاس العـادى للغـة المستخدمـة. لكن الإضـافة المهمـة التى تنجـم عن المفهـوم الحديث لعلـم الأسلوب كانحراف عن القاعدة هى إقامة المستوى المقارن للقاعدة اللغوية، حيث يتـم بمواجهتـه إبراز الشكل المميـز للأسلـوب فى النص المحلـل؛ مما يجعل تعريف الأسلوب يتم بطريقة سالبة كالشىء الخاص الذى يختلف عن القاعدة.

وقد لوحظ أن كثيرا من التصورات المقدمة عن النظرية الأسلوبية المتعلقة بالنص ذاته تتفق فى كثير من الأحيان على قدر مشترك يتم الالتقاء عليه، وهو تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص يمكن العثور عليها فى نص آخر؛ على تعدد الآراء والمبادئ حول المستوى اللغوى والسياق العام الذى تجرى فيه هذه الانحرافات، وكيفية العثور عليها وتحديدها وتحليلها، وإمكانية الرصد الدقيق لمستوى القاعدة.

وقد اقترح بعض الباحثين تصنيف الانحرافات فى خمسة نماذج أساسية طبقا للمعايير التى يعتد بها فى تحديد الانحراف وهى:

١ـ يمكن تصنيف الانحرافات تبعا لدرجة انتشارها فى النص كظواهر محلية موضعية أو شاملة، فالانحراف الموضعى يؤثر فحسب على نسبة محدودة من السياق؛ وهكذا فالاستعارة مثلا يمكن أن توصف على أنها انحراف موضعى عن اللغة العادية، أما الانحراف الشامل فيؤثر على النص بأكمله، ومثاله معدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة فى النص، مما يعد انحرافا شاملا، ويمكن رصده بشكل عام عن طريق الإجراءات الإحصائية. ولابد من الإشارة إلى أن هذا المعيار فى تصنيف الانحرافات نادرا ما يستخدم فى حقيقة الأمر.

٢ـ وقد يتم تصنيف الانحرافات طبقا لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية؛ حيث نعثر على انحرافات سلبية تتمثل فى تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، وتوجد انحرافات أخرى إيجابية تتمثل فى إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم بالفعل، وفى الحالة الأولى تنجم تأثيرات شعرية بالاعتداء على القواعد اللغوية، كما تنجم فى الحالة الأخرى بإدخال شروط وقيود على النص، كما هى الحال فى القافية مثلا، وهذا التمييز بين نوعى الانحراف يعتد به كثير من علماء اللغويات مثل «سابورتا» وغيره، ويتصل

بتصور الأسلوب كإضافة جمالية تتم فى بنيـة شعرية ثانية، أو بتصوره كخرق للقواعد اللغوية .

٣ـ كما يمكـن تصنيف الانحـرافات مـن وجهة النظـر التى تعتمـد على العـلاقـة بين القاعـدة والنـص المزمـع تحليلـه، فيتم التمييـز طبقـا لهذا بين الانحرافات الداخلية والخارجية، ويبـدو الانحراف الداخلى عندما تنفصل وحدة لغويـة ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطـرة على النص فى جملته، كما يبـدو الانحراف الخارجـى عندمـا يختلف أسلـوب النص عـن القاعـدة الموجودة فى اللغة المدروسة .

وطبقا لهذا المعيار أقـام «ليفين» دراسته الشهيرة عن لغة الشعـر، ويمكن أن نلاحـظ مع ذلك أن الانحراف الـداخلى يكمن فى مستوى يختلـف بصفة نوعية عن مستوى الانحراف الخارجى؛ فهو لا يفترض قاعدة سابقة الوجود بشكل خـارج عن النص، لكنـه يعتمد على البنية اللغـوية الداخليـة له كما سيأتى شرحه عند التعرض للتضاد البنيوى، كما يلاحظ أن مصطلح القاعدة لا ينبغى استخـدامه فى هـذه الحالة ، مما يجعـل هذا الانحـراف الداخلى لا يتوافق مع مفهوم الانحراف العام كما يستخدم فى النظرية الأسلوبية .

٤ـ ويمكـن تصنيف الانحرافات طبقـا للمستوى اللغوى الـذى تعتمد عليه، وبهذا الشكل يتم التمييز بين الانحرافـات الخطية والصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية .

٥ـ وفى نهاية الأمـر يمكن تصنيف الانحرافات طبقا لتـأثيرها على مبدأى الاختيار والتركيب فى الوحـدات اللغوية تبعا «لجاكوبسون»؛ فـالانحرافات التركيبية تتصل بـالسلسلة السياقية الخطيـة للإشارات اللغويـة عندما تخرج على قـواعـد النظـم والتركيـب، مثـل الاختـلاف فى تـرتيـب الكلمات، والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع

المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف .

على أن الفصل القاطع بين الانحرافات السياقية والاستبدالية لا يمكن الإصرار عليه فى التحليل الأسلوبى ؛ فالانحراف الاستبدالى فى وضع المفرد مكان الجمع مثلا لابد أن يترتب عليه انحراف تركيبى يتصل بضرورة التوافق فى العدد بين أطراف الجملة ، ومن هنا فقد يحسن قصر الانحرافات الاستبدالية على عمليات الاختيار المعجمية ، ولابد على أية حال من الانتباه لمبدأى الاختيار والتركيب وأهميتهما فى أية نظرية أسلوبية .

ولا يمكن إنكار حقيقة واضحة فى هذا المجال ؛ وهى أن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص ، وابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية أمر مقبول للوهلة الأولى ، كما لا يمكن إنكار حقيقة أخرى وهى أن هذا التصور يساعد على شرح كثير من الظواهر اللافتة فى النصوص الأدبية ، ولعل هذا يتضح بشكل خاص فى الحالات التى يرتطم فيها المؤلف بجدار الاستعمال اللغوى العادى ويخرج عليه ؛ تلك الحالات التى كانت تعد منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة ، أو الضرورة الشعرية التى يستبيحها لنفسه الشاعر الكبير وهى على ثقة من أنها لن تعد عجزا ولا قصورا ، بل هى استثمار مشروع لإمكانات خارجة عن نطاق التعبير العادى المألوف ، وتفجير لدرجة عليا من الشعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر . (٧٣ : ٥٥/ ٦٠) .

وإذا كان الأسلوب يتحدد هكذا سلبيا باعتباره انحرافا فإنه يتحتم على النظرية الأسلوبية حينئذ أن تحاول إقامة مستوى لا يخطئ للعلاقة بين طرفى الانحراف ؛ بالتحديد الدقيق للقاعدة التى يتم الانحراف عنها . وكما أن هناك أنماطا مختلفة من الانحراف فإن مستوى العلاقة المشار إليه قد أقيم على أشكال متباينة :

١ ـ فالقاعدة أحيانا هى نظام اللغة ؛ أى جملة قواعد اللغة التى تتم بها الكتابة ؛ حيث تصطدم ظواهر الاستعمال اللغوى فى الكلام بمستوى اللغة الثابت ؛ ويصبح الأسلوب حينئذ هو العدوان على نظام اللغة .

إلا أنه مما يضعف من هذا التطور أن ظواهر الكلام كتنفيذ فردى تتفرع مبدئيا عن الوصف المعمم المبسط للنظام اللغوى ، ويمكن عند التحليل الأسلوبى أن نجعل مستوى المقارنة لا يعتمد على «اللغة» فى ذاتها ، وإنما على الوصف اللغوى أو النحوى لها فحسب ؛ إذ ينبغى من الوجهة النظرية أن يكون هناك فرق بين طرفى المقارنة ، بيد أنه تظل أمامنا صعوبة تستعصى على الحل ؛ تكمن فى أنه عند وصف النظام اللغوى فإننا نعتمد بالضرورة على الجانب التجريبى لاستقاء معلوماتنا المباشرة من الاستعمال نفسه ، دون الاعتماد على معايير تقعيدية مسبقة ؛ فإذا لم يعتد عند وصف هذا النظام اللغوى بالانحرافات الأسلوبية فإننا لا نستطيع تعريفها اعتمادا على القواعد ، لأن مقولة الأسلوب تقع حينئذ فى دائرة مفرغة ؛ إذ يتعين معرفة القاعدة لتحديدها ، ويتعين معرفتها لتحديد القاعدة .

وتضاف إلى هذه الصعوبة مسألة أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهى أنه ليس بوسعنا ـ من الوجهة الأدبية ـ أن نعتبر جميع الظواهر اللغوية فى النص الخارجة على النظام اللغوى ذات أهمية أسلوبية وقيمة فعلية موظفة فى النص .

٢ ـ وقد قام بعض الباحثين بجهد خاص لاعتبار مستوى الكلام ـ كإمكانية للتعبير المحايد ـ هو الذى تستمد منه القاعدة ، لكن لا ينبغى أن نغفل أن ظواهر الكلام اللغوية مرتبطة دائما بالمتكلم والموقف ، مما يجعلها غير محايدة على الإطلاق ، وعلى أية حال فليس من الواضح كيفية التقاط القاعدة ووصفها لغويا على هذا الأساس .

٣ـ ولعلـه من الأقـرب اعتبار الأسلوب انحـرافا عـن قاعـدة الاستخدام اللغوى؛ وهى القاعدة التى تـلاحظ عادة بهذا المفهوم؛ فيكون على التحليل الأسلـوبى أن يـأخذ فى اعتبـاره الانحـرافات التـى يجريها مؤلـف معين على التصورات النحـوية والبـلاغية السـائدة فى عصره، وكلاهما يمكـن تحديده اجتماعيا؛ بحيث تصبـح «القاعدة الأسلوبية هى الإشـارة الصالحة اجتماعيا للفروق المترادفة على مستوى معين من التطبيق».

لكن تحديد الأسلـوب على أساس هذا المفهوم للقاعـدة يحصره فى ظواهر محدودة للغايـة، ويحرم الكتاب الـذين يـراعون فى مـؤلفاتهم أن تتمشـى مع الاستعمال السائد الجيد للغة من أن نعثر فى كتاباتهم على أسلوب ما نحلله.

٤ـ وبـوسع الباحـث أن يتخلى عن تبنى وجهة نظـر تقعيدية ثـابتة، وأن يلاحـظ القاعـدة فحسب على أساس الاستعمال الشـائع باستخـدام وسائل إحصائيـة؛ فتصبح القاعـدة فى هذه الحالة هـى المتوسط الإحصـائى لجميع الوسـائل اللغويـة لعدد مـن النصوص الموجـودة. ويكون الأسلـوب حينئذ انحرافـا دالا لهذه الوسـائل اللغويـة فى النص المدروس بـالقياس للمتـوسط المشار إليه.

فلو افترضنا أنه يمكن أن نلاحظ فى نـص معين المعدلات الدالة إحصائيا لكلمات خاصة فى مقابل المتوسط فهل يعنى هذا أن تلك الكلمات ذات قيمة أسلوبية فى النـص المدروس؟ يبدو أنه من المستبعـد التأكد من ذلـك؛ إذ لو وجدنـا كلمة «شرطى» مثلا تتردد بمعـدل كبير فى قضية بوليسية فـإن هذا لا يمكن أن يؤثـر على أسلوبها، كما لو وجدنا ضمير المخاطـب «أنت» فى نص مسرحى، أو كلمـة «وردة» فى قصيدة عن الـربيع، لأن معـدلات التكرار فى مستوى لغوى ـ وخاصة المعجمى ـ غالبا ما تتحدد بالجنس الأدبى والموضوع دون أن يترتب عليها أثر أسلوبى ما.

والنتيجة المنطقيـة لذلـك هى إقـامة قـواعد أسلـوبية مختلفـة للأجنـاس والموضوعات الأدبية المتعددة ، وفى التحليـل الأخير فإننا لا نستطيع الاعتداد بغير النص المدروس نفسه كمستوى تتـم عليه مقارنة النص ، مما قـد يوجب العدول عن فكرة القاعدة الخارجة عـن النص والصالحة لتحديد الأسلوب. مع أنه لا يمكن تجاهـل حقيقة أخرى وهى إمكانية الاعتماد على مجمـوعة من الظواهر الإحصائيـة لخصائص أسلوبية فى عدد من النصـوص المحددة عند ممارسة التحليـل الأسلوبى بشكل عملى ، وإن حـالت الصعوبات النظـرية دون الاعتداد بهذه الظواهر عند بناء نظرية متماسكة للأسلوب والقواعد التى تقام عليها دراسته.

٥ـ ويمكن تحديـد القاعدة فى نهاية الأمر على أنها «نمـوذج مثالى لغوى ، حاضر أمـام الجماعة اللغـوية ، وهو نمـوذج تنحو إلى تطبيقـه دون أن تظفر بذلك نهائيا فى الواقع اللغوى» ، ومن الواضح أن مثل هذه القاعدة لا يمكن وصفها بـدقة لافتقـارها للبرهان التجـريبى ، ومن هنـا يصعب تحديـدها فى البحث الأسلوبى.

وموجز الأمر فى مشاكل التحديد الإجرائى للأسلوب كانحراف عن قاعدة يتمثل فيما يأتى :

أ ـ يترتب على هـذه النظـرية وجـود نصوص بـلا أسلـوب ، وهى تلـك النصوص التى لا تنحرف عن قاعدة ما.

ب ـ يصعب تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المنشودة.

جـ ـ يتم التعرف على الأسلوب هكذا بشكل سالب بحت ؛ دون أن تتبع ذلك خواص نوعية توضيحية له.

د ـ لا تتطابق الانحرافات مع الخواص الأسلوبية فى مقدارهما ، ولا تغطى

إحداهما الأخرى : فهناك انحرافات لا يترتب عليهـا تأثير أسلوبى مثل جميع الأخطاء اللغوية والجمل غير المكتملة ، كما أن هناك عناصر لغوية ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجا على القواعد المعتد بها .

هـ ـ كما يـؤخذ على هذه النظريـة أنها تغفل فى دراستها لعملية التـواصل الأدبى كلا من المؤلـف والقارئ وتركز على علاقة الظاهـرة اللغوية فى النص بالقاعدة المنشقة عليها .

و ـ ربما كـانت هذه النظريـة قابلة للتطبيـق فى الأدب على الأسلوب ذى الطابـع الشخصى البـارز، شديد التمثيـل لمزاج خاص فى بعـض التجارب الشعـرية المتميـزة ، لكنها فيما يبـدو لا تصلح للتطبيـق على مؤلفين يكتبـون بأسلوب عادى .

ز ـ ولعـل أخطر مـا يترتب على تطبيق هـذه النظريـة فى تفسير النصوص الأدبية هو الاعتـداد بالملامح الأسلوبية القليلة المميـزة غير المستعملة عادة ، وإهمال بقية ملامح النص الدالة وبنيته الأساسية . (٧٣ : ٦٢) .

على أنه ينبغى أن نميز بين تعريف الأسلوب عمـوما كانحراف عن قاعدة ما ، وبين وصف المراتب الأسلوبية المحـددة ، وللوهلة الأولى فإن هذه المهمة الثانية تـؤدى عادة إلى تعريف مرتبـط بالقاعدة ؛ إذ يستطيـع كل مثقف دون شك أن يميز بين قدر كبير من الخواص المحددة للقواعد فى أساليب مختلفة ؛ هـذه الخواص يمكن التعبير عنهـا بمصطلحـات عـروضية مثـل «الأراجيـز التاريخية» ، أو متصلة بـالعصر مثل «التوقيعات السلطانية» أو بـالمكان مثل «الظـرف البغدادى» ، أو اللغـة أو اللهجـة أو الانتسـاب لكاتـب معين أو لجنس أدبى خاص أو لمذهـب محدد أو لموقـف اجتماعى أو غير ذلك .

لكن هذه الأشكـال جميعها محدودة وقاصرة على السياق الـذى وردت فيه مـن زمان ومكـان ومـوقف ، وكلهـا تعتمـد على التحـديد المسبـق المفترض

للقاعدة، وهنا يتم التركيز على المشابه ـ لا على الفوارق المخالفة ـ بين نص محدد وقاعدة معينة؛ وبهذا يصبح الوصف معتمدا على مقارنة النص بمجموعة أخرى من النصوص المتصلة بمثل سياقه؛ بعد أن يكون الناقد قد حدد شفرته، وأخذ يوازن بين الملامح اللغوية لنص جديد وبين ما يعرفه؛ مفيدا من الخبرة الدلالية التى اكتسبها من ظهور ملامح مشابهة لها فى سياقات قريبة منها؛ أى أن المعيار الحاسم هنا «سياقى» فى الدرجة الأولى. (٤٤ : ٤٠).

وقد اعتمد بعض الباحثين من العرب على مقياس الانحراف هذا فى دراسة الأسلوب، كما فعل الأستاذ «الهادى الطرابلسى» فى دراسته القيمة عن «خصائص الأسلوب فى الشوقيات»، وهو يصرح بذلك فى قوله: «مضان الأسلوب (يقصد مظان) هى فى الجانب المتحول عن اللغة؛ والمتحول عن اللغة فى الكلام عديد الأشكال، فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو فى تركيب جملة، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة فى استعمال الظاهرة اللغوية فى عصر من العصور، أو يكون بشحنة دلالية خاصة، أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية فى نوع من النصوص دون آخر. ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقل: المتحول المشترك: ويضم الاستعمالات التى شاعت فى كلام منشئ من المنشئين، أو فى كلام عدد من المنشئين فى عصر من العصور، أو فى نوع خاص من أنواع الإنشاء.. والمتحول الخاص: ويشمل الاستعمالات التى تظهر هنا وهناك فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء، ولا يكون لها حظ من الشيوع والتواتر عند غير أصحابها، بل لا يكون لها حظ من التواتر معتبر حتى عند صاحبها، فالمتحول الخاص لا يبرح باب الخطأ واللحن حتى يعممه معمم أو يندثر» (١٥ : ١١).

وهذا تحديد جيد لظاهرة الانحراف الأسلوبية ، وتلخيص ممتاز لمقولاتها ، وإن كان ينحو إلى التسليم بها دون اتخاذ موقف نقدى حذر منها ، مما يوهم اعتماده الكامل عليها فى دراسته التطبيقية ، وهو ما لم يطرد فى بحثه .

وقد استطاع الأستاذ «الطرابلسى» بمهارة فائقة أن يضع جدولا ممتازا للأوزان الشعرية عند شوقى ؛ لأنه أفاد من الإحصاءات والجداول السابقة عليه ، واعتمد على المقارنة الضرورية لكشف طبيعة التحول أو الانحراف عن النظم السابقة . أما عندما تعرض لدراسة هيكل الجملة عند شوقى من خلال تحليل ظواهر التقديم والتأخير والاعتراض والزيادة والحذف فقد لجأ إلى ضرب الأمثلة العشوائية ، واعتمد على الملاحظات العامة التى لا يمكن الاطمئنان لدقتها العلمية ، ما لم تتذرع بلون من الاستقصاء أو الإحصاء أو الاختيار التحليلى النموذجى ، مما جعل نتائجها ظنية بحتة ، لا تقدمنا كثيرا فى استكناه بنية الجملة الشعرية ومعرفة خواصها المميزة عند شوقى ، هذه المعرفة التى ينبغى أن تكون تراكمية مقارنة تتركز على بعض الجزئيات وتستقصى علاقاتها بالنظام الكامل ودلالتها فيه ، وربما كان عذر الباحث واضحا فى افتقار هذه الدراسات إلى السوابق الكافية التى تمهد السبيل للمقارنة والتحليل فى أدبنا العربى ، وكان فضله كبيرا فى وضع بعض هذه السوابق ، وإن كانت فكرة الانحراف أو التحول عنده قد ظلت تتراءى على المستوى الخارجى الذى يقاس بشىء منفصل عن النص وسابق عليه لم تتوافر له مادته بعد ، ومن ثم لم تكتسب دراسته طابعا بنيويا حديثا يعتمد على المقارنة الداخلية ، وظلت تتردد فى إطار البحث عن الطرافة الأسلوبية دون إمكانية تحديد وظائفها الجمالية الأدبية .

ولم يلبث هذا المفهوم للانحراف الأسلوبى أن لقى تطورا جذريا على يد «ريفاتير» الذى استخلص منه مقولة «التضاد البنيوى» وحدد ما يترتب

عليها من إجراءات أسلوبية ؛ أى من عمليات التكوين الأسلوبى حسب مصطلحه . وهى إجراءات تعتمد على القارئ أساسا ؛ لأنه هدف الكاتب الموجهة إليه الرسالة . فالإجراء الأسلوبى يتم بطريقة تجعل القارئ ليس فى حل من أن يمر عليه مر الكرام ، ولا أن يقرأه دون أن يقوده إلى ما هو جوهرى ، واستمرار التأثيرات الأسلوبية عبر الزمن وتلقى الشعر فى كل لحظة يتوقفان تماما على القارئ .

ويرى «ريفاتير» أن الارتباط بين الإجراء الأسلوبى وعملية التلقى يقع فى قلب المشكلة ، ويصلح أساسا لاستخدام التلقى كمعيار لتحديد الوقائع الأسلوبية فى القول الأدبى . وإذا كانت الأذواق تتغير ، وكان لكل قارئ أحكامه المسبقة الخاصة فإن المشكلة تتمثل عندئذ فى تحويل ردود الفعل الذاتية إلى أداة موضوعية للتحليل ؛ بهدف العثور على ما هو مطرد بالفعل أو بالقوة خلف تنويعات الأحكام المتعددة ؛ أى أن الأمر يتصل بتحويل أحكام القيمة إلى أحكام وجود . وهذا يتم ببساطة ــ فى تقديره ـ بالتخلى المطلق عن محتوى حكم القيمة والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد إشارة إلى وجود شىء لافت فى النص .

ويطلق «ريفاتير» شعارا له العبارة المعروفة «لا يوجد دخان بدون نار» ؛ فمهما كان أساس حكم القيمة الذى يصدره القارئ فإنه صدر نتيجة لمثير ماثل فى النص ، وربما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا ؛ إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتا . وفى الرسالة اللغوية المتلقاة بشكل أو بآخر ، فإن الانتقال من تأثير الأسلوب بالقوة إلى تأثيره الواقعى بالفعل يعد ظاهرة مزدوجة ؛ تشمل أولا الوحدة اللغوية ، وثانيا إثارة انتباه القارئ .

ونتيجة لذلك فإن البحث الأسلوبى عليه أن يستخدم «مبلغين» يذكرون ردود فعلهم تجاه النص ، فيقرأ ـ مثلا ـ أحد أبناء اللغة من ذوى الوعى بها هذا النص أو ذاك ، ويأخذ دارس الأسلوب فى تسجيل الملاحظات عن ردود

فعله ، فيصفه المبلغ مثلا بأنه جميل أو قبيح ؛ جيد الكتابة أو رديئها ، معبر
عـادى ، أو يصف أجـزاء النص التـى تثير ردود فعله ، ويستخـدم باحـ
الأسلوب هذه الخواص والصفات على أنها مجرد مـؤشرات لعناصر لها مزي
فى البنيـة ؛ دون أن يتسـاءل عن مـدى صـدق هـذه الأحكـام من الـوجه
الجمالية . وبالإضافـة إلى ذلك نستطيع هنا أن نخالف تـوصيات «بلومفيا
بشـأن استخـدام المبلغين أو المصـادر فى البحث اللغـوى ؛ فنختـار الأفـ
المثقفين الـذيـن يتخـذون النـص ذريعة للتـدليـل على معـرفتهـم ؛ إذ إ
سيدلـوننا حينئـذ على مزيـد من الـوقائع الأسلـوبية ، بحـرصهم على إبـ
التعليقات والمبالغة فى التعبير عما يعدونه «أسلوبا» وما يعتبرونه كلاما عادي
هذه الإجابات الثانوية التى اتضح أنها خادعة فى علم اللغة ـ إذ تخضع لتـ
الأذواق والأنماط والأحكام المسبقـة ـ لا تمس مـوضوعيـة البحث الأسلـو
لأنها لن تستخدم إلا كمؤشرات على وجود أسبابها .

والـذى يحدث حتى الآن هـو أن الـذين يقـومون بـالتحليـل الأسلوبـ
ينطلقـون ـ فى رأى «ريفـاتير» ـ مـن أحكـام القيمة المسبقـة لديهم أنفسهم
ويخلطونها بالوقائع الأسلوبية ، وهو خلط يـأتى نتيجة للبلاغة المعيارية ،
يأخذون فى التأمـل على أساس هذا الخلط بحثا عن البـواعث ، أو تحويلا
إلى بديهية يبـدو أنها قد فرضت بالإحساس المشترك . وعلى عكـس ذلك يـ
أن الباعث الذى أنتـج هذه الاستجابة قائم بالتـأكيد فى النص ؛ وحسبنا
نأخذه فى الاعتبـار بغض النظر عن نوعيـة الاستجابة التى حـددت موقعه
وطالما نزعنـا من الاستجابة الثانـوية محتواها التقييمى فـإنها تتحول إلى معـ
موضوعى يدل على وجود هذا الباعث الأسلوبى . (٦٨ : ٥٠ ـ ٥٤) .

وعلى هذا فإننا نستطيع أن نستخدم كـل التعليقات والشروح التى قدمـ
حـول الأسلوب فى الآونـة الأخيرة ، على أن تستـوفى ـ كما يشترط «ريفـاتير
أمرين :

١ ـ ينبغي أن تكون كل التعليقات النقدية والأحكام التقويمية وتطبيقات أي نظام أسلوبي قد صيغت بالنسبة لمشاهد محددة دقيقة .

٢ ـ لا يجب أن نأخذ في اعتبارنا مضمونها على الإطلاق ، وهذا بالغ الأهمية وخاصة بالنسبة للشعر القديم ، لأن دارس الأسلوب يستطيع أن يحدد الإجراءات الأسلوبية الممكنة كلما عثر على تعليقات نقدية أو ملاحظات أسلوبية حول نص معين ، بغض النظر عن قصد هذه التعليقات ، حتى ولو كانت مجرد شروح تريد أن تقرب معنى النص للقارئ العادي ، أو توضح صعوبة نحوية أو ضرورة شعرية ، أو دلالة بعيدة للأبيات .

فجميع الاستجابات التي من هذا القبيل ـ مهما كانت مصطلحاتها أو وجهات النظر التي تصدر عنها ـ تمثل مثيرات يمكن أن يكون لها مزية أسلوبية . ولا يعنينا أن يكون ثمة خطأ أو حكم مسبق أو تفسير سيئ للوقائع ، إذ يمكن أن يكون هناك مؤشر أسلوبي وراء ذلك . بل إن إنكار جميع المزايا الأسلوبية في نص ما ربما أدى إلى إبراز بيان دال خاص به .

ويستطيع المحلل نفسه أن يقوم بدور المبلغ أو المصدر، وإن أصبح من الصعب عليه فيما بعد أن يتخلى عن استجاباته الثانوية للمثيرات ، وهي صعوبة تتضاعف بمضيه في القراءة ، كما يمكن اعتبار المترجم للنص إلى لغة أخرى مصدرا أيضا ؛ فإذا قام بترجمة حرة كان هذا مؤشرا على أنه يوجد في تلك النقطة المحددة إجراء أسلوبي يستعصي على الترجمة الحرفية ، مع التأكد من أن سبب هذه الحرية ليس اختلاف بنية اللغة الأولى عن الأخرى .

ويمدنا هؤلاء المبلغون وغيرهم بمؤشرات البواعث المشفرة في القول المعاصر، أما فيما يتعلق بالبواعث الكامنة في النص الذي كتب في الماضي

فإن كـل جيل جديـد من القراء يقوم بهذه المهمـة ، ومجموعة المبلغين الـذين يحددون كل باعث أو كـل فقرة أسلوبية يطلق عليها «ريفـاتير» اسم «نموذج القـارئ» . ويدفـع الباحـث عن نفسـه تهمة إحـلال القارئ ورد فعلـه محل المؤلف ونفسيته ، مـلاحظا أن المؤلف لا يبقى منه سوى النـص ، أما القارئ فبالـرغم من أن عمليـة تلقيه إنما هى عملية نفسيـة إلا أنه باستخـدام إجراء القارئ النموذجي فإننا نصفى العناصر الشخصية من التلقى بحيث لا يبقى منها سوى ما يتصل بالمثيرات الموضوعية ، وليس استخدام القارئ النموذجى سوى الخطـوة الأولى لجمع المؤشرات وإقامـة التفسير بعد ذلـك على أساس الوقائع نفسهـا ، لا على أساس النص الذى استصفتـه شخصية القارئ ، أو حصرته فيما يـذكره بـه ، بما يتوافـق مع ذوقـه أو فلسفته أو مـا يظن أنـه ذوق وفلسفة المؤلف المدروس .

وبـالرغـم مـن أن «ريفاتير» ينصحنـا بأن نـدع جـانبا تفسيرات القـارئ النموذجي لردود فعله إلا أنه يرى من الحكمة الاحتفاظ بمصطلحاته الفنية ؛ إذ إنها تمثل تسميتـه للمقولات البلاغية مـن تشبيه واستعارة أو صـورة ورمز، فهذه الملصقات الاصطلاحيـة وما يصاحبها من أحكام تقـويمية ربما كانت مبررة أو غير مبررة ، لكنها دائما تفيدنا فى توضيـح الوعى اللغوى والنقدى فى الفترة التى ينتمـى إليها القارئ النمـوذجى ، وتزيـدنا بالتـالى معرفة بـالتأثير الذى يحدثه الإجراء الأسلوبى بالنسبة لهذه الأوضاع اللغوية والنقدية ، بل إن التحريفات التى تتعرض لها هذه المصطلحـات الفنية يمكن أن تكون شاهدا على مدى الانتشار الزمنى لتأثيرات الأسلوب . (٦٨ : ٦٠) .

والعنصر الأساسـى فى هذا الإجراء الـذى يقترحه «ريفاتير» يكمـن فى أنه يضع تحديدا يميز بوضوح بين باعـث التلقى والسياق الثقافى المحيط بعملية التلقـى ، وهـذا يكفـى لتحـديـد الفـرق بين هـذا المنهـج ومنهـج «سبتسر»

الانطباعى ؛ فبينما يعتمد «ريفاتير» على نوع من السلوك الموضوعى نجد «سبتسر» يعزو إلى تفصيل معين ارتباطا أساسيا بنفسية المؤلف ثم يحاول ضبط هذا الفرض باختبار تفصيلات بارزة أخرى ماثلة فى نفس النص ، وهكذا فإن «سبتسر» يبنى على أساس أول مؤشر يسترعى انتباهه ، معتمدا على تفسيره الخاص له . وهو تفسير يقوم بدوره على فرض أن ثمة علاقة بين الملمح المحدد فى القول وحالة نفسية وروحية خاصة لدى المؤلف مما يفتح بابا كبيرا للذاتية كما أشرنا من قبل . أما فى هذا الإجراء التحليلى فإن الباحث يستبعد بحرص كل الفروض عن الوقائع التى يتمخض عنها البحث وينتظر إلى أن يتم التوصل إلى البنية التى تفرضها جميع المؤشرات بتداخلها وصبها فى تفسير يوضحها .

كما أنه من غير المريح فى منهج «سبتسر» بالقياس إلى الحالى ما يلاحظ عليه من أن التماس التفصيلات البارزة الأخرى قد يؤدى بالباحث إلى الإغفال اللاشعورى لوقائع كان يمكن أن تثير انتباهه ، إلا أنها لا تتفق مع التصور المسبق فى الغرض الأساسى ، وعندئذ لا يكون قد خلط فحسب بين الباعث الأسلوبى وحكم القيمة ، بل يصبح الاختبار التالى الذى يتم تطبيقه على الحكم ـ وليس على باعثه ـ مجرد تأكيد لمدى تماسك استجابة المحلل ، وليس اختبارا للنص ذاته كما هو المشروع . (٦٨ : ٥٥) .

ويؤكد «ريفاتير» أهمية الزمن كعامل مغير فى الدلالة الأسلوبية ، فاستجابات القارئ النموذجى لا تصلح إلا بالنسبة لحالة اللغة التى يعرفها ، إذ إن وعيه اللغوى الذى يتحكم فى ردود فعله يتصل فحسب بفترة زمنية وجيزة فى تطور اللغة ، من هنا فإننا يمكن أن نعثر ـ كما ألمحنا من قبل ـ على نوعين من الخطأ :

١ ـ خطأ الإضافة : ويتمثل فى اعتبار العناصر اللغوية العادية فى عصرها

ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها، نظرا لاختفائها من النظام اللغوى الذى يستخدمه القارئ وإثارتها لانتباهه كما لو كانت عناصر غير عادية.

ومثال هذا فى أدبنا العربى أسماء الأماكن والعناصر البدوية فى شعر أمرئ القيس وغيره من الجاهليين؛ إذ قد تستعصى على قارئ اليوم فيضفى عليها صبغة أسلوبية لم تكن لها فى عصرها.

٢ـ خطأ الحذف: وهو يتعلق بالعناصر الأسلوبية ذات المزية فى النص الأصلى كتجديدات مستحدثة، لكنها استوعبت مع الزمن فى المراحل اللغوية التالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التى لا مزية لها فى حالة تالية لتطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن ثم تأثيرها عليه.

ويمكن أن نضرب مثلا لذلك بما حدث مع الموشحات الأندلسية كما شرحنا فى الصفحات السابقة.

وتعد هذه الأوضاع نتيجة مهمة لحياة الشعر فى الزمن، وأخطاء الحذف التى تتميز عن أخطاء الإضافة تتصل فحسب بالوضع التوقيتى للعصر الذى ولدت فيه القصيدة، والتعرف عليها لا يهم سوى مؤرخ الأدب ودارس الأسلوب عندما يعنى بعناصر اللغة الأدبية فى التراث وفاعليتها كخلفية للأسلوب؛ لكن الامتداد التاريخى لهذا الوضع التوقيتى لا يعتبرها أخطاء، بل وقائع أسلوبية تنتمى للعناصر الثابتة فى النظام الداخلى للعمل الأدبى. (٦٨ : ٦٤).

ومحور التعرف على الإجراءات الأسلوبية فى نظرية «ريفاتير» هو السياق، فالسياق هو الذى يمثل خلفية محددة دائمة، وهو الذى يقوم بدور القاعدة، وافتراض أن الأسلوب يتخلق بالانحراف الداخلى عن هذا السياق الدائم افتراض خصب، إذ إننا لو اعتبرنا الطرف الآخر فى نظام العلاقة بين

الأسلوب والقاعدة إنما هو قاعدة عامة ـ مثل القواعد اللغوية ـ لم نستطع أن ندرك حينئذ السبب فى أن بعض الوحدات اللغوية تقوم بدور وظيفى بحت فى نظام علاقة معينة وبدور إجراء أسلوبى فى نظام آخر. ولا كيف يكتسب الإجراء الأسلوبى الذى أصبح من كثرة استعماله «إكليشيها» أو صكا لغويا فارغا قوته التعبيرية مرة أخرى ويبرز من القول العادى. ولا نعرف أيضا كيف يمكن لبعض الأساليب الرفيعة التى لا تكاد تختلف عن صيغ اللغة البسيطة العادية أن تتوافر لها خصائص متميزة. وعلى العكس من ذلك فإن اختلاف التأثير الناجم عن الانحراف الدائم يمكن شرحه بسهولة إذا كان طرف التقابل متغيرا فى نفس الوقت، وهذا الطرف المتغير لابد أن يكون هو السياق.

لكن ما دام التكثيف الأسلوبى يترتب على إدخال عنصر غير متوقع على نموذج ما، ويفترض تأثيرا من القطيعة يعدل السياق، فإن هذا يعنى فرقا جوهريا بين التصور الشائع لكلمة السياق، والسياق الأسلوبى عند «ريفاتير» على وجه الخصوص.

فالسياق الأسلوبى ليس هو التداعى، وليس هو التوالى اللغوى الذى يحصر تعدد المعنى، أو يضيف إيحاءات خاصة للكلمات، بل هو «نموذج لغوى ينكسر بعنصر غير متوقع»، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبى، وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن فى نظام العلاقات الذى يقيمه بين العنصرين المتقابلين. فلن يكون له أى تأثير ما لم يتداع فى توال لغوى. وبعبارة أخرى فإن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية؛ مثلها فى ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة فى اللغة.

ويتفرغ على مبدأ التضاد هذا ـ عند «ريفاتير» ـ إمكانية وضع تفرقة واضحة بين الأسلوب الشخصى واللغة الأدبية، فاللغة الأدبية فى القصيدة

لا تقتضى أى تضاد ؛ بل هى نموذج متوقع لا تكتسب عناصره اللغوية أية قيمة أسلوبية لمجرد انتمائها للغة الأدبية . أما لو ظهرت نفس هذه العناصر فى سياق لا تتوقع فيه فإنها حينئذ تصبح إجراءات أسلوبية .

وعندما نختبر هذا المفهوم للسياق الأسلوبى نجد أن تكوين النموذج الذى يتحكم فى دهشة القارئ يتبع بالضرورة خط تعاقب الجمل المكونة للقول ، وبهذا يمكن أن يتمثل السياق فى جزء خطى يمضى فى اتجاه تقدم عين قارئ السطور. لكنه ينبغى تعديل هذا التصور للنص كعامل فى تكوين السياق ، بإضافة مفهوم «الأثر الرجعى» له ، فمعنى الوقائع الأسلوبية التى يكتشفها القارئ وقيمتها تتعدل خلال تقدمه فى القراءة ، فالكلمة المكررة مثلا تبرز بالتكرار، وتتضاد مع الكلمات الأخرى غير الموسومة فى السياق ، والتى لا تربطها علاقة «التطابق» مع نمط ما .

لكن هذا النمط الذى يتمثل فى المرة الأولى لظهور الكلمة المكررة لا يلاحظ للوهلة الأولى ، ثم لا يلبث أن يفرض نفسه على القارئ بتقويم مختلف . وتتراكم على مدار قراءة المعلومات والصيغ ، وتتذكر المتواليات السابقة ، وكلما اتضحت معالم النموذج الكتابى كلما اشتد بروز التضاد عند ظهوره . فلو كنا نقرأ رواية مثلا تحكى وقائعها بصيغ الماضى المتوالية فإن الاستخدام المفاجئ لصيغة المضارع يضاد السياق السابق ، كما أن مجموعة من الجمل المتوالدة المتداخلة تهيئ سياق التضاد لجملة اسمية مركزة منفردة .

ويلاحظ على هذا الوصف للسياق الأسلوبى أنه يقتضى أمرين : أحدهما يتمثل فى أنه محدود المدى ، يحده تذكر ما قرأناه للتو، ويحده تلقى ما نقوم بقراءته ، فالسياق إذن يتبع القارئ ويغطى جميع متواليات القول ، وهذا يشرح تعدد جدوى الإجراء الأسلوبى ؛ أى إمكانية أن يكون لهذا الإجراء آثار متعددة مختلفة ، كما أنه يترتب عليه كذلك إمكانية توالى المتعلقات

الأسلوبية؛ أى أنه إذا كان النموذج الأول هو (السياق + الإجراء الأسلوبى) فإن هذا الإجراء الأسلوبى يمكن بدوره أن يصبح سياقا لإجراء آخر يتضاد معه، فيقوم بدور الإجراء المضاد لما قبله والسياق الذى يتضاد معه ما بعده. (٦٨ : ٧١).

ويرى «ريفاتير» أن السياق لا ينفصل عن الإجراء الأسلوبى، ويتميز بالخواص التالية :

١ـ التلاؤم اللازم، مما لا يحدث بالضرورة بالنسبة للقاعدة.

٢ـ قابليته الفورية للتحديد، وإمكانية الإمساك به على التو، فليس غامضا ولا مبهما ولا ذاتيا.

٣ـ التنوع، إذ إنه يشكل مجموعة من مظاهر التضاد مع الإجراءات الأسلوبية المتوالية وهذا التنوع هو الذى يوضح لنا السبب فى أن وحدة لغوية ما تكتسب تأثيرها الأسلوبى أو تعدله أو تفقده نظرا لوضعها، كما أنه هو الذى يوضح لنا السبب فى عدم اعتبار اضطراد القاعدة واقعة أسلوبية بالضرورة، بمثل ما أن التأثير الأسلوبى لا يتوقف دائما على الشذوذ عن القاعدة.

ويعود «ريفاتير» لتعريف السياق الأسلوبى بأنه «نموذج منكسر بعنصر غير متوقع» شارحا أن الأسلوب لا يتمثل إذن فى توالى الصور ولا المجازات ولا الإجراءات، وليس «بروزا» مستمرا، بل إن البنية الأسلوبية لنص ما تتحدد بتوالى العناصر الموسومة فى مقابل غير الموسومة فى مجموعات ثنائية تمثل السياق والإجراء المضاد له الذى لا ينفصل عنه ـ إذ لا يمكن أن يقوم أحدهما مستقلا عن الآخر ـ فكل واقعة أسلوبية تشمل بالضرورة سياقا وتضادا. من هنا لا يمكن أن نركز فحسب على العناصر المضادة ببساطة لأنها عناصر بارزة سهلة الالتقاط فى التحليل الأسلوبى، بل لابد أن نولى نفس الاهتمام للعناصر غير الموسومة فى مقابلها.

ولنفترض أن هناك قـولا أدبيا يحتوى على مجموعـة من الملامح التى تـربط بين مستوى أو أكثـر من مستويات النظـام اللغوى فى وحدة بنيويـة دلالية، فلو كانت هذه المجموعة ذات تأثير أسلوبى فإن الذى سيثير هذا التأثير هو عناصر التوقع المحصورة فى أحد أجزائها المكونة لها، والسياق الأصغر يتكون إذن من الأجزاء الأخرى غير الموسومة، وينشـأ التضاد من مقابلتها للعناصر الأولى غير المتوقعة، والمجمـوعة المكونة فى جملتها مـن : (السياق + التضاد) هى التى تكون الإجراء الأسلوبى.

وعلى هذا فإن خصائص السياق الأصغر الجوهرية عنده هى :

١ـ أنه يقـوم بوظيفة بنيوية كطرف فى مجمـوعة ثنائية تتقابـل عناصرها فيما بينها..

٢ـ وليس لأى من الطرفين تأثير بدون الآخر.

٣ـ كما أنه محصور مكانيا ومحكوم بعلاقته بهذا الطرف الآخر. وربما كانت مكونـات هذا السياق الأصغـر كثيرة أو قليلة، مستمـرة أو متقطعة، إلا أن فاعلية التضاد تتوقف على مدى توقعه، والإحساس بالتضاد هو الذى يجعلنا نعزل فى المتواليـة اللغوية العناصر التـى قام التضاد بالنسبـة لها وننسب إليها دور السياق، فـالقاعدة تتحـدد من خلال الخروج عليهـا، والمبدأ نعرفـه مما يشذ عنه، والنمـوذج يدرك بفضل كسره. ويبدو التـوقع متأخرا مـن خلال وجود غير المتوقع قبله. (٦٨ : ٨٠ـ٩٥).

وينبغى أن نميز بين تأثير الـدهشة وعدم التوقع الذى يتسبـب فيه ويعد خصيصة إحصـائية لنوع مميـز من الأحـداث. والإحصاء ليس سـوى وسيلة لوصف الظاهـرة، لكنه ليس أداة لاكتشافها. أما الإجـراء الأسلوبى المتمثل فى الأحداث فيمكـن تصوره بنظرة خـاطفة أو توقعـه بإلمامة سريعـة فى قراءة محيطة بالنص مما يضعف من تأثير الدهشة، دون أن ينال من الإحساس بأنه

غير عـادى ، هذا الإحسـاس الـذى يترجم إلى مضـاعفـة الجهد فى الانتبـاه للوصول إلى أقصى درجة من القدرة على حل شفرة النص .

وقـد تفيـد إعادة القـراءة فى العـون على حـل مشكلة اللبـس الـدلالى فى النـص ، دون أن تعدل مـن نظـام عناصر السيـاق ، فنحـن لا نقرأ بترتيـب عكسـى ، بل نقفـز إلى الخلف ونبـدأ فى القـراءة من جـديد فى نفـس الاتجاه العادى ، وتقوم ذاكرتنا التى تعمل حينئذ بشكـل مسبق بتزويدنا ببيانات عما سيحدث مما يحطم الـدهشة ، لكن لا تلبث أن تعود أمام أنظـارنا مرة أخرى بعض الأشكال التى اقتضـى نظامها منا إعادة القراءة ، ممـا يجعلها تنطبع فى أذهاننا بشكل أعمق مما حدث لدى الدهشة الأولى .

وفى مقابل هـذا السياق الأسلوبى الأصغـر يحدد «ريفاتير» لونا آخـر من السياق الأكبر يتمثل فى نموذجين ـ أحدهما :

أ ـ السياق ← الإجراء الأسلوبى ← السياق .

ويتميز هـذا النموذج بـالعودة إلى السيـاق الأول بعد الإجـراء الأسلوبـى الذى مهد لـه . والمثل الشائع على ذلك النوع من السيـاق الأكبر هو إدخال كلمة فى السيـاق غريبة عـن الشفرة المستعملـة ؛ كأن تقول مثـلا فى وصف رحلة نهاية الأسبـوع «خرجت من منـزلى بالمعادى ، مصطحبا معـى القبيلة ، لنقضى يـومين على شاطـئ الإسكندرية» ، فـأن تخرج من المنـزل فى المعادى وتمضى يـومين فى الإسكندرية هـذه شفرة عاديـة معاصرة يتناسـب معها أن تصحب أسرتك أيضا ، أما أن تعبر عن هذه الأسرة بأنها «القبيلة» فهى كلمة دخيلة على السيـاق السابق واللاحـق تنتمى لعالم بدوى وعصر ونظـام حياة مختلف ، مما يجعل لها تأثيرا مضادا للجزء الأول من العبارة الذى يمثل السياق الأصغر الوارد قبل الكلمة الموسومة وهى القبيلة ، ثم تستأنف الجملة مسارها فى إطار عادى مألوف مما يكون النموذج الأول للسياق الأكبر.

أما النموذج الآخر فيكون من :

ب ـ السياق ← الإجراء الأسلوبى كنقطة انطلاق لسياق جديد ← إجراء أسلوبى. أى أن الإجراء الأسلوبى هنا يولد مجموعة من الإجراءات من نفس الجنس، مثلا بعد إيراد كلمة قبيلة تأتى مجموعة من الكلمات والعبارات الملائمة لها ـ مثل الخيام والأغنام والصحراء وغير ذلك مما يؤدى إلى حالة من إشباع هذا الإجراء الأسلوبى تنتهى بأن تفقد تلك الكلمات قدرتها على التضاد ولا تبرز نقطة معينة فى النص ـ الأمر الذى يجعلها تصبح حينئذ مكونا لسياق جديد يمهد بدوره لتضاد آخر.

وقد يتصور فى بعض الحالات القصوى ألا يكون الإجراء الأسلوبى تمهيدا لسياق جديد، بل يقوم هو بوظيفة السياق الجديد لإجراء آخر فورى، لكن من الصعب فى تقدير «ريفاتير» تحديد هذه الحالة بدقة ؛ إذ إن عملية الإشباع التى تترتب على توالى عناصر الإجراء المتناسبة تنحو عادة إلى إزالة التضاد مما يتطلب مسافة كافية لخلق تضاد جديد. ووظيفة السياق الأكبر هى الإبراز ؛ فهو الذى يقوم بتقوية التأثير الأسلوبى للإجراء، ويوسع التضاد القائم بينه وبين السياق الأصغر، وهذا هو التأثير الأسلوبى المعتاد الذى ينجم عن كلا النموذجين على السواء.

وهناك ظاهرة تتصل بذلك يطلق عليها «ريفاتير» اسم «الانصباب»، فقد تتجمع العناصر الناجمة عن الإجراءات الأسلوبية ، مما يجعل تأثيرها يعتمد على التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، وتتراكم حتى تصل إلى نقطة محددة، بحيث يكون كل إجراء أسلوبى منها ـ على استقلاله فى ظاهر الأمر ـ جزءا من بنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التى تصب فيها جميع الإجراءات المستخدمة.

وهذا الانصباب ذو طبيعة تراكمية، ويمثل السياق الدلالى الذى يحد من تعدد معانى النص ويوضح مقاصد المؤلف، كما أن هذا الانصباب هو

الإجراء الوحيد الذى يمكن أن يوصف بأنه يتم بطريقة واعية ؛ إذ إنه حتى لو كان قد نبت فى النص بشكل لاشعورى مـن المؤلف فإنه لا يلبـث أن يدركه على التـو عند قـراءة مـا كتب ــ فلـو اقتصر على الاحتفـاظ به أو اجتهـد فى تكوينه فإنه يصبح مثلا للوعى الواضح فى استخدام اللغة . ويعد الانصباب أقوى وأعقد أشكال الإجراءات الأسلوبية . ومـن المسلم به أنه معيار خصب للتحليل ـ فلـو فرض أن القارئ النموذجـى قد لاحظ وجود إجـراء أسلوبى ما ، لكنـه لا يمثل تضادا موسـوما مع السيـاق السابق ، فبوسـع الدارس أن يبحث حينئذ عن الانصباب كواقع أسلوبى .

وكثيرا ما ينجم عـن خطأ حذف الإجراءات الأسلوبيـة ألا يستطيع قارئ اليوم استجـلاء البروز الأسلوبـى للنصوص القـديمة ، وبـوسعه حينئـذ أن يعتمـد على الانصبـاب ليكتشـف هــذا البروز، بتحليـل اتجاه الإجـراءات الأسلوبية الأخرى وتوقع أن تكون الإجراءات المندثرة مساوقة لنفس التيار، مما يساعده فى نهاية الأمر على اكتشافها وتحديدها وجبر حذفها . فالانصباب فى الـواقـع هـو العـامـل الأسلوبـى الـذى يضمـن استمـرار نظـام التشفير فى القصيـدة ، ولـو كانـت هنـاك أجيـال مـن القراء لم تعـد تتبين اتجاه بعـض الإجـراءات الأسلوبيـة لأنها فقـدت قـدرتها على التضاد فى النظـام اللغـوى الجديـد ، كأن تكـون المصطلحات الجديـدة أو المستعارة قـد فقدت جـدتها وطرافتها وصارت من اللغة الأدبية المشتركة ـ فمن الممكن أن تظل بعض هذه العناصر محتفظـة بفعاليتها كمثير أسلوبـى للتعبير يمثل مجموعـة الإجراءات التى وضعهـا المؤلف ، ويصبـح الانصباب هـو وسيلتنا للتعـرف على بقيتها (٦٨ : ٧٥) .

ويحرص «ريفاتير» على التمييز الـدقيق بين الوقائع اللغويـة والأسلوبية ؛ فقد يقـدم لنا الـوصف النحوى لـوحة دقيقة للغـة المؤلف الأدبيـة ، لكنه لا

يفيدنا فى استيضاح العلاقة بين عناصر هـذه اللغة الخاصة والقيم الأسلوبية المؤثرة فيهـا . فمن البديهى أن نحـو النص لن ينتج سـوى وقائع لغويـة ولن يحدد غير وظـائفهـا ، لكنه لـن يستطيـع تمييـز العناصر المهمـة فى التحليـل الأسلوبى ، فقد يصف جميع مواد اللغة المستعملة ، إلا أنه سيعجز عن عزل المحايد عما يؤدى منها دورا أسلوبيا .

ويتمثل الحل عنده فى أن يقتصر الشرح على المستوى الأسلوبى فحسب ، أى على المستوى الذى يبدو فيه المثير كما شفر فى الجملة ، وهى علاقة شكلية ثابتـة مهما اختلفت تـأثيراتها . ومن نـاحية أخـرى فإنـه ما دمنـا نترك جانبـا مضمون ردود الفعل هذه فهى أحسن معيار للتوصيل إلى تشخيص البواعث الأسلوبية . وما دمنا نضع هذه البواعث فى مكانها من متواليات القول يصبح من الممكن لنا أن نقيـم توزيعا أسلوبيا يحل محل المقولات النحـوية المسبقة . وتتمثـل المرحلة الأخيرة فى التحليـل فى تصنيف العنـاصر التـى انتهى إليهـا البحث طبقا لتشابهها وتوقف بعضهـا على الآخر، أو حولها محله فى توزيعاتها المختلفة .

ومن هنـا فإن البنية الأسلوبيـة التى نصل إليها تتحـدد ـ مثل أية ظـاهرة لغويـة أخرى ـــ بعلاقـات التقابل فيما بينهـا ، مما يجعـل من الممكـن حينئذ الوصول إلى أحكام عامة . فمعرفـة العلاقات والشروط الضرورية لإنتاج قدر معين مـن التضاد فى نـوع خاص مـن السياق يتيـح لنا فـرصة تـوقع الآثـار الأسلوبية وإجراء التحليل الموضوعى الشكلى لها .

فأسلوب العمل الأدبى يمثل طبقا لذلك نظاما من التقابلات التى تقدم تعـديلات معبرة ، مـن تكثيـف للتمثيل ، وتلـويـن عاطفـى ، وإيحاء جمالى للعبارة اللغوية ، ولعملية التوصيـل فى حد ذاتها . ووصف نظام «الكلام» فى علاقته «باللغة» لا يكفى لكى نمسك بالأسلوب ؛ إذ إن هذا الكلام لا يقدم

لنا البنية الخاصة للتأثيرات ، تلك التأثيرات التى تـدخل فى متواليات الرسالة اللغوية قطيعة تفـرض الانتباه للرمز اللغوى فى حد ذاتـه . وهذه الخصوصية تجعل من الضرورى تصور نظام متميز لـلأسلوب يختلف عن النظام اللغوى الناقل له . والدليل التجريبى على هذه الخصوصية أن الدارسين قد استطاعوا فى الماضى أن يضعوا قـوائم من الإجراءات البلاغية التى تتجـاور مع القوائم النحوية ، ودون هذه الخصوصية فإن مـلامح الأسلوب التى يتلمسها القارئ دائما بحساسية ـ حتـى وإن لم تتضح له بشكل ظاهر ـ يستحيـل تمييزها عن بقية الوقائع اللغوية .

فالتحليـل الأسلوبـى يتجه تأسيسـا على ذلك إلى رصـد ملامـح التضاد والتناسـب التى أدى إليهـا اختيار المؤلف وأبـرزها القـارئ فى إعادة تكـوينه للأسلـوب ، ومن الواضـح أن عمليات المقارنـة التى يقوم بها القـارئ يمكن التعرف من خـلالها على المقابلات والوحـدات اللافتة للنظر وإن كـانت تتم على مستـوى جـزئى يختلـف عـن المستـوى الـذى تتـم بـه بحـوث المحلـل الأسلوبى ، ومعنـى هذا أن خاصية الأسلـوب تتجسد فيها نتائج المقـارنة وما تؤدى إليه من توافقات وتخالفات ذات دلالة معينة عند القارئ ، فإذا اطردت هذه الدلالات لدى مجموعة من القراء فى إعادة تكوينهم للنص فإن الاحتمال الغالب حينئذ أن تكون تلك العناصر مقصودة بوعى من المؤلف .

ولابد أن نـأخذ فى اعتبـارنا أن ملامـح التناسب والتضـاد قد تتـوحد فى النص وتمثل كتلة متنـاسبة من مظاهر التوافق والتخالـف ، ففى قصيدة ابن زيدون الشهيرة :

أضحـى التنـائى بـديـلا مـن تـدانينا وناب عـن طيـب لقيـانـا تجافينـا

يصبـح التضاد بين التنـائى والتـدانى وطيـب اللقيـا والتجـافى نموذجـا متناسبا من التقـابلات المكرورة فى النص ، فيتحول التضاد تناسبـا بالعلاقة

بغيره، ويصبح الإتيان عقب ذلك بوحدات غير متقابلة ـ أى متناسبة ـ تضادا فى النص. على أن توالى الجمل المتناسبة لا يتحول إلى تضاد سوى بعنصر خارجى يتمثل فى قطع هذا التناسب ودخول خلل عليه فى السياق. وقد استثمر هذه الظاهرة فى تحليلاته القوية الباحث العربى البنيوى الدكتور كمال أبو ديب، وخاصة فى كتابه «جدلية الخفاء والتجلى» ووصل بها إلى نتائج باهرة.

ويلاحظ الدارسون أن المبادئ الأسلوبية المتصلة بالتوافق والتخالف، أو التناسب والتضاد، ذات علاقة حميمة بمقولتين أساسيتين فى علم الجمال هما الانسجام والتخالف. ويبدو أن المقولة السائدة فى النحو هى التوافق، بينما تتميز الحصيلة المعجمية بالتخالف بين الكلمات.

وقد يتسع مفهوم التضاد ليشمل نوعا من التخالف ذى الأهمية الأسلوبية يتجاوز نطاق النص نفسه؛ إذ يتصل ببعض عناصر الموقف، كالتضاد بين ما عرف عن المؤلف وما يقوله، فالجملة الشهيرة التى يقولها «فولتير» فى مطلع «كانديد»:

«كل شىء على أحسن وجه فى هذا العالم الذى لا يمكن أن يكون هناك أفضل منه» هذه الجملة تتعارض بوضوح مع ما يعرفه القارئ المثقف أدبيا عن نظرية «فولتير» الفلسفية ومبادئه الرافضة مما يخلع على الجملة مسحة ساخرة، فالتعارض هنا قائم بين الموقف والنص، ومثل هذه التعارضات تتم على مستويات عديدة فى النص الأدبى عادة. ولاشك أن التعرف على الملامح الأسلوبية التى تؤدى إلى تولد المنتج لها وبدور المتلقى فى إعادة تكوينها وتمييز مستوياتها كما سبق أن وضحنا فى الرسم التفصيلى (٧٣ : ١١٥).

ويرى بعض الباحثين أن مستويات الوصف الأسلوبى عند مقارنتها

بوجهات النظر العلمية المختلفة فيما يتصل بهذه الظواهر يمكن أن تصور فى الجدول التالى :

مستوى الظواهر	التطابق والتشابه والتوازى	التخالف وعدم التوازى
نظرية الاتصال	التوقع ، تحصيل الحاصل	عدم التوقع ، معلومات جديدة المفاجأة
علم النفس	التأكيد	
علم اللغة	التوازى ، التكرار . . إلخ	التقابل الدلالى . . إلخ
علم الجمال وفن الشعر	الانسجام	التخالف
علم الأسلوب	التناسب	التضاد

وعندما يقوم القارئ بإعادة تكوين الأسلوب فهو لا يهتم فى بداية الأمر إلا بقطاع أو شريحة محددة من السياق ، ومع هذا فإنه يمكن تصور الأسلوب نظريا ووصفه على مستويات مختلفة تتم طبقا لها عمليات التحليل ، فإذا أردنا أن ننتقل من الملامح الأسلوبية الدالة المميزة فى سياق معين إلى أسلوب العمل فى جملته أو أسلوب المؤلف كان علينا أن نقوم بالتجميع الملائم للملامح التى عثرنا عليها ونتبين علاقاتها فيما بينها ، دون أن نكتفى بتلك التى تنتهى إليها عملية الاختبار المنهجى فى تجارب تحليل مظاهر التوافق والتخالف . إذ ينبغى أن نستحضر دائما حقيقة مهمة وهى أن الملامح الأسلوبية تتعدد نتائجها وآثارها طبقا لتوظيفها فى سياق ، فنموذج التضاد الواحد يمكن تقويمه بطريقة تختلف من سياق إلى آخر طبقا لنوعية النص وللموقف الاستبدالى والعصر الأدبى وغير ذلك من العوامل ، فقد يُنتج فى بعض الحالات تأثيرا غنائيا وينتج فى حالة أخرى تأثيرا ساخرا ؛ من هنا لا ينبغى أن نظن أن لكل الملامح الأسلوبية نفس القيمة دائما ؛ ويجب أن نزن

بدقـة كل ملمـح منها عند محاولـة الوصـول إلى محصلة أخيرة حتـى نستطيع التقـدم بتحـديـد أدبـى مـوثـوق بـدقتـه لأسـاليـب العصـور والأجنـاس . (٧٣ : ١٢٤) .

وقد كان لهذه النظـرية التى تقدم بها «ريفاتير» منذ عـام ١٩٦٠ لتأسيس علـم الأسلوب اعتمادا على مقولات التضاد والسياق والانصباب أهمية خاصة فى إثراء مجال البحوث الأسلوبية ؛ فقد رفض كما رأيناه مقولة القاعدة الخارجة عن النص لعدم قابليتها للتحديد من جانب ولعدم أهميتها فى إبراز الأسلوب بدقـة من جانـب آخر، ونقل إلى النـص نفسه عـلاقات المقارنـة التحليلية ، واعتمد على تصور الأسلـوب ـ كما قلنا ـ بـاعتباره البروز التعبيرى والتأثيرى والجمالى ، واصفا بـدقة كيفية نشـوء هذا البروز الأسلوبـى فى النص ، اعتمادا على المقولة التى ميز بها «جاكوبسون» المحور الاستبدالى فى الكلام من المحور السياقـى ؛ ناقـلا عملية المقـارنة مـن المحور الأول كما تتـم عادة إلى المحـور السياقى ؛ فهو لا ينطلق إذن من التقابل بين وحدة ما قائمة فى النص وغيرها من الـوحدات العـادية الخارجيـة التى كـان يمكن أن تحل محلهـا ، بل مـن التضاد بين الوحدات النصية داخل السلسلة الخطية للعبارات اللغوية .

ولاشك أن المبـدأ الذى أقـامه هـذا الباحـث لتحليل العنـاصر اللغويـة الفاعلـة فى سياق النص والممارسـة الفعلية للتـأثير الأسلوبى فى إطـاره يقدم إضافة مهمـة للنظرية والبحث الأسلوبيين ؛ فعلى أساسـه يمكن تمييز أنماط مختلفة من التضاد ذات تأثير مختلف كذلك . فلم تعد القيمة الأسلوبية ـ كما كانت فى الدراسات التقليدية ـ شيئـا يضاف إلى الوحدات اللغوية ويزينها ؛ بل أصبحـت كامنة فى حركـة هذه الوحـدات وعلاقاتها نفسها . كما أنـه من ميزات هذا المنهج أن العناصر التى يتعين علينا رصـدها ماثلة فى النص ذاته ولا تتوقـف على أحكام مسبقـة . فهذه النظريـة إذن تؤدى إلى وصـف مقنع للنص الأدبى من وجهة نظر لغوية ، ورصد واضح للظواهر اللافتة فيه .

بيد أنها تحمل فى ثناياها خطرا لابد من التنبيه إليه ؛ وهو أنها قد تؤدى إلى المبالغة فى تجسيد أهمية الظواهر اللافتة للنظر، وهى أهمية أسلوبية بطبيعة الحال، بشكل يقصر الأسلوب على الخواص غير المتوقعة والظواهر البارزة فحسب؛ مما يدفعنا إلى ضرورة البحث عن الجوانب المكملة لهذه النظرية الأسلوبية من خلال دراسة الأبنية ومعدلات تكرارها ودورها فى تكوين الأسلوب بالرغم من أنها غير مفاجئة فى النص؛ إذ إنها تظل ذات قيمة فى خلقه.

وثمة اعتراض آخر على نظرية «ريفاتير» يتمثل فى أنها تعنى وتنطبق فحسب على النصوص المحدودة فى الحجم؛ مما لا يتمكن معه الباحث من تطبيقها على عمل كبير أو مؤلف بأكمله، وإن كان قد أشار هو نفسه ـ كما رأينا عند الحديث عن الانصباب ـ إلى إمكانية تراكم بعض الخواص الأسلوبية فى النصوص المطولة، مما يؤدى إلى تضافرها على خلق اتجاه معين، وتصبح المرحلة الأخيرة فى التحليل عنده هى تصنيف العناصر التى نحصل عليها طبقا لتشابهها وتحديد علاقات التوقف والتبادل والتوزيع فيما بينها. (٧٣ : ٨٩).

وقد طبق «ريفاتير» نظريته فى التضاد البنيوى على منطقة مهملة فى الدراسات الأسلوبية، وهى المتصلة بالعبارات المصكوكة أو «الإكليشيهات» وانتهى إلى نتائج مثمرة فى هذا الصدد. فقد كانت البحوث الأسلوبية تنكر فى معظمها القيمة التعبيرية لهذه الجمل الجاهزة، وتقتصر على بحث كيفية تجددها وعودة الحياة إلى صورها الميتة. ولكن «ريفاتير» يتخذ موقفا مخالفا لذلك؛ إذ يدعو إلى أن تقتصر الدراسة الأسلوبية على تحليل الوقائع، تاركة للنقد مهمة إصدار الأحكام التقويمية؛ فليس من المهم من المنظور

الأسلوبى أن يثير «الإكليشيه» ردود فعل سيئة ؛ ما دام يثير بعض ردود الفعل ، لأن مزية البنية الأسلوبية هى فرض نفسها على القارئ وانتباهه ، فلو تم تلقى العبارات المصكوكة على هذا الأساس كان من الواجب على الباحث فى الأسلوب أن يسأل عن سبب فعاليتها فى عملية التوصيل الأدبى .

ويمكن للباحث أن يبدأ من حكم الإدانة الذى يصدر ضد العبارة المصكوكة ؛ لأن هذا الحكم ليس سوى تعبير عن التأثير الأسلوبى لدى المتلقى ، لكن علينا أن نفرغه من مضمونه الحرفى الذى يتوقف على الذوق والمزاج والطرز العصرية ، ونعتبره مجرد مؤشر؛ سواء كان عادلا أو ظالما ، يدل على وجود مثير كامن فى النص . مما يجعلنا نتبين أننا أمام بنية أسلوبية تلفت النظر إلى صيغة الرسالة اللغوية ، لكنها بنية فريدة ؛ لأن محتواها المعجمى معروض من قبل ، فالإطار الفارغ قد ينظم أى سياق ، إلا أن الإطار الملىء بشكل مسبق سنتلقاه دائما على أنه قرض واستعارة ، وهو قرض مضاد للسياق الذى ينتظم فيه ، مما يجعلنا نحدد خواصه الأساسية على هذا الاعتبار.

فالعبارة المصكوكة تمثل أولا قوة تعبيرية حادة ثابتة ؛ إذ إنها تحتوى على نمنوذج الواقعة الأسلوبية التامة ؛ أى تتكون من مجموعة ثنائية مؤلفة من سياق أصغر وعنصر مضاد لهذا السياق . وتضاد الطرفين المكونين لها ـ فى تقابلهما وعدم قابليتهما للانفصال ـ يجعلها مبتورة وذات تأثير محفوظ . كما أن هذا التأثير يتعزز بالسياق الأكبر الذى أدرجت فيه العبارة المصكوكة نتيجة لعدم قابليتها للانصهار واتضاح بروزها من جميع الجوانب .

وقد يقال عن «الإكليشيه» أو العبارة المصكوكة إنها مستهلكة ؛ وفى هذا محاولة لتطبيق فكرة التقادم والشيخوخة التى تعترى الأشياء والأشخاص والكلمات على النصوص . فإذا كانت الأشياء تستهلك والكلمات تتطور فإن

هذا لا يحدث فى النصوص، لأن خواصها تبقى ثابتة ورسالتها تظل قائمة قابلة لأن تبوح بذاتها لمن يأتى لفك شفرتها. وبعض الذين يتحدثون عن استهلاك «الإكليشيه» يتحدثون أيضا عن تجدده؛ هذا التجدد الذى يستهوى اللغويين لأنهم يرون فيه إمكانية دراسة تطور اللغة، كما يستهوى النقاد الذين يعجبهم بصفة خاصة قدرة الكتاب على تحطيم القوالب. لكنه من الملاحظ أن تجديد «الإكليشيه» لا يعنى تحطيمه؛ فمهما كانت عملية التجديد فهى لا يمكن أن تكون شاملة بحيث تمحو كل أثر للقديم وتحول دون التعرف على شكله الأصلى. فالتجديد يتم فى إطار النموذج، وتتوقف فاعليته على اختلافه المتفرع عن هذا النموذج، والتجديد لا يعيد طزاجة الأسلوب باستبعاد النموذج الذى يحتوى عليه «الإكليشه»، بل على العكس من ذلك يفترض الإبقاء على هذا النموذج كأحد طرفى التقابل مع العنصر المعدل المضاد.

كذلك نجد أن من خواص «الإكليشيه» أن فعاليته الأسلوبية موجهة؛ فبينما يلاحظ أن الواقعة الأسلوبية الأصيلة غريبة على سياقها فإن «الإكليشيه» يحيل إلى السياق الأكبر الذى ظهر فيه للمرة الأولى، فيعمل حينئذ كنص مذكور؛ كإشارة لمستوى اجتماعى أو ثقافى خاص، وينجم التوجيه الأسلوبى إذن من الفرق بين مستوى «الإكليشيه» ومستوى سياقه الجديد، سواء كان أصله أدبيا أو شعبيا.

ويميز «ريفاتير» بين وظيفتين لهذه «الإكليشيهات» أو التعبيرات الجاهزة المصكوكة:

١ـ فهى إما أن تقوم بدور العنصر المكون فى كتابة المؤلف، وتقع على نفس مستوى الإجراءات الأسلوبية الأخرى فتصبح مثلها وسيلة للتعبير.

٢ـ وإما أن يكون «الإكليشيه» موضوعا للتعبير يقدم كواقع خارجى مشار إليه ومنفصل عن كتابة المؤلف.

ففى قيامـه بالوظيفة الأولى يؤدى إلى تـذكر الجنس الذى ورد منـه وإقامة علاقة بينه وبين السياق الجديد بتعارضه مع لغته الأدبية . وفى الحالة الأخرى يصبح «الإكليشيه» تمثيلا مسجلا فى سياق آخـر ومستخدما كإجراء تقليدى يهدف إلى إثارة الانتبـاه للخواص المخالفـة لأسلوب المؤلف ولفـت النظر إلى نفسية الشخصيات الصادر عنها . وهذا الاستخـدام المقلد «للإكليشيه» هو الغالـب فى النثر الأدبـى ، وهو فى كلتـا الحالتين ذو قوة تعبيريـة كبيرة نتيجة لصيغته النموذجية . (٦٨ : ١٩٣/ ٢١٢) .

وقبل أن نترك البحـث فى الأسلوب على أسـاس فكرة الانحـراف والتطور الذى لحق بها حتـى انتهت إلى التضـاد البنيوى ، لنتنـاول المستوى الـوظيفى القائم على فكـرة الاختيار فى التكـوين الأسلـوبى والضبـط الإحصائى لها ؛ يجدر بنا أن نشير إلى الاقتراح الذى قدمه «ريفاتير» لتسميـة الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبية .

فهو يرى أن الوظيفـة الشعرية تتصل بالجانب اللغـوى الذى يصفه علم الأسلوب ، وبـالرغم مـن أن كلمة «شعرية» أكثـر تحديدا من «جماليـة» التى استخـدمها «جـاكوبسـون» فى المراحل الأولى مـع علماء حلقة «بـراغ» ؛ لأن الوقائع الشعرية توجد فى قلب البنية اللغوية ، بينما تعد الجمالية شيئا فيما وراء اللغة ، بـالرغـم من ذلك فـإنها لا تزال تحصر مجال الـوظيفة فى نطـاق الفن اللغوى ، وإذا كان «جاكوبسون» يقول بوضـوح «إن علم اللغة عندما يعالج الوظيفـة الشعريـة فليس بوسعـه أن يقتصر على مجال الشعر» ؛ لأن الـوظيفة الشعـرية عنصر مكـون فى جميع مجالات النشـاط اللغوى ، وإن اختلفـت فى كثافتهـا وتعقيدهـا من شكـل لآخر ، فـإننا نفترض عنـد الحديث عـن الفن اللغوى أن موضوع التحليل سيتم اختيـاره طبقا لأحكام جمالية ، مما يتعارض مع تصور فكرة الوظيفة .

مـن هنا يقترح «ريفـاتير» إطـلاق تسمية الـوظيفـة الأسلـوبية على هـذه الوظيفة الشعرية لتشكل جميع الأشكال البسيطة والمعقدة معا . (٦٨: ١٧٨) لكن المنظور الـوظيفي يحتاج إلى شرح موسـع مما يقتضي عقد فصـل خاص به .

□ □ □

من الوجهة الوظيفية والإحصائية

يعتمد المفهوم الوظيفى للأسلوب على فكـرة قديمة تصوره ابتداء كعملية اختيـار واعية أو غير واعيـة لعنـاصر لغـوية معينـة، وتـوظيفهـا عن قصـد لإحداث تأثير خـاص هو التأثير الأسلوبى؛ إلا أن الكشف عـن مدى هذا التوظيف وأبعاده يقتضى من الباحـث استخدام وسائل قياس دقيقة تتيح له فرصة التعرف عليه واختباره. وينطلق عندئذ من المبدأ الآتى :

«يعتمد الأسلـوب فى نص مـا على العلاقة القـائمة بين معـدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر فى قاعدة متصلة به من ناحية السياق».

على أن ألفتنا لمعدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات معينة إنما هى جزء من خبرتنـا اللغوية المكتسبة لدينـا منذ الطفولة، وعندمـا نستعمل هذه الخبرة فى تحليـل نـص ما مسمـوع أو مقـروء فـإنها تتحـول إلى مجموعـة مـن التـوقعـات المنهمرة المتشـابكـة التـى قـد تتحقق أو لا تتحقـق. وبهذا فـإن معدلات السياقـات المناظرة الماضية تصبح فى التحليـل الأسلوبى احتمالات سيـاقية حـاضرة نـوازن بمجمـوعها النـص الماثـل أمـامنا، وتتضمـن هـذه الاحتمالات إحالة آلية على قاعدة مناسبـة مشروطة بالخبرة الماضية. مما ينتهى بأنصـار هذا الاتجاه فى البحث الأسلوبـى إلى تحديد مبدأ آخـر ينص على أن «أسلوب نص ما ليس سوى مركب الاحتمالات السياقية لعناصره اللغوية».

وطبقا لهذا فإن الأسلوب هو مركب معدلات العناصر اللغوية فى النص من وجهتين :

أولاهما : لأنه محصلة لأكثر من عنصر لغوى ؛ فالكلمة فى نص ما إنما تكتسب دلالتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى ، لهذا فإن رصد قوائم غير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أية قيمة أسلوبية ، وفى القاعدة تبدو نصوص متشابكة متضمنة غالبا لأكثر من جملة واحدة .

والأخرى : لأن دراسة الأسلوب لا ينبغى أن تظل قاصرة على مجموعة من الملاحظات الصوتية والمعجمية والنحوية ؛ بل ينبغى أن تعتمد على ملاحظات قائمة على مستويات مختلفة ، وإن لا ؛ أصبح الأسلوب مجرد تقسيم فرعى لإحدى مراحل التحليل اللغوى ؛ فقد نجد مثلا فى بحث علمى عن الحيوانات نسبة عالية من معدلات التكرار لكلمات مثل «الظلف» و «الناب» و «القوائم» ، وفى بحث آخر عن النبات نسبة عالية لكلمات مثل «الزهرة» و «الساق» و «الأوراق» بالرغم من أنهما ينتميان لنفس الأسلوب العلمى ، ويتضح لنا هذا بمقارنة مركبات العناصر المكونة على المستويات التى لا تتصل بالمصطلحات الفنية وقياسها بالتالى على قاعدة أخرى تنتمى لسياق مختلف .

فالتحليل الأسلوبى عند أنصار هذا الاتجاه يعتمد على معدلات تكرار العناصر اللغوية فى نص معين ، ويرتكز عندئذ على الاحتمالات السياقية ؛ فلكى نقيس أسلوب مشهد ما من الضرورى أن نقارن معدلات عناصره اللغوية فى مستوياتها المختلفة مع ملامح نص آخر ، أو مجموعة أخرى من النصوص التى تعد قاعدة ذات علاقة محددة فى سياقها بالمشهد الذى نحلله .

فلكى نحلل أسلوبيا إحدى قصائد امرئ القيس مثلا بهذا المنهج فإن القاعدة الملائمة ذات العلاقات السياقية المختلفة لابد أن تشمل الشعر الجاهلى وخمرياته ووصفياته، وشعر امرئ القيس بأكمله، والقصائد التى تتصل بنفس موضوع القصيدة المحللة فى العصور التالية؛ كل ذلك كى نقيم تضادا موسعا يوضح خواص قصيدة امرئ القيس المختارة.

واستخدام مصطلح «السياق» هنا يجعلنا نتفادى الإشارة للعناصر غير اللغوية؛ إذ إن سياق نص ما يفترض أنه أكثر التزاما بطبيعة التصنيف الموضوعى اللغوى للعناصر الاجتماعية فى التواصل اللغوى. وقد تحدد هذه العلاقات السياقية بطرق مختلفة، فكل نص أو مشهد يتصل بسياقات متعددة؛ بعضها يمكن تحديده بطريقة شكلية أو لغوية فنقول مثلا البيتان الأخيران من معلقة امرئ القيس، أو قصيدة من بحر الطويل. وبعضها الآخر يمكن تحديده على سياق الموقف الذى يشمل المتكلم والمستمع وعلاقاتهما وبيئتهما. فالسياقات إذن يمكن تحديدها على مستويات مختلفة، وترصد حينئذ عناصرها المكونة فى تصنيفات وجداول متعددة يصعب جمعها كلها فى جدول واحد مسبق؛ لاختلافها باختلاف اللغات والثقافات والعصور.

ومع ذلك فإن بعض الدارسين من أنصار هذا الاتجاه حاولوا تقديم قائمة من الملامح السياقية كنموذج مؤقت قابل للتعديل يتمثل فيما يأتى:

= السياق النصى، ويشمل:

الإطار اللغوى وهو :

- السياق الصوتى مثل نوعية الصوت وسرعته.

- السياق الصرفى

ـ السياق النحوى ، مثل حجم الجمل و تداخلاتها .

ـ السياق المعجمى .

ـ السياق الخطى والإملائى .

الإطار التركيبى ، ويشير إلى :

ـ بداية الجملة أو الفقرة أو القصيدة أو المسرحية ووسطها ونهايتها .

ـ علاقة النص بالوحدات النصية القريبة منه .

ـ الوزن أو الشكل الأدبى والوضع النمطى .

= السياق الخارج عن النص ، ويشمل :

ـ العصر.

ـ نوع القول وجنسه الأدبى .

ـ المتكلم أو الكاتب .

ـ المستمع أو القارئ .

ـ العلاقة بين المرسل والمتلقى من حيث الجنس والعمر والألفة والتربية والطبقة الاجتماعية وغير ذلك .

ـ سياق الموقف والظروف المحيطة به .

ـ إيماءات أو إشارات عضوية .

ـ اللهجة أو اللغة .

وإذا كانت بعض العناصر المشار إليها فى هذه القائمة الأخيرة مثل الخواص الصوتية أو الإيماءات قد سبق تضمينها فى الملامح اللغوية ويراد

التوسـع فى دراسة ارتباطـاتها السياقية فـإنه ينبغى حينئـذ أن تحذف من مجال الخواص النصية . (٤٤ : ٤٥) .

أما الأساس التوزيعى لتحديد الأسلوب اعتمادا على معدلات التكرار فإن بعض علماء اللغة قـد قدم تحديدات دقيقة له ؛ مثل «بلـوش» الذى يرى أن أسلوب قول ما هـو الرسالة التى تحملها معـدلات تكرار التوزيع واحتمالات تحولات خواصـه اللغوية ، وخـاصة عندمـا تكون مختلفة عـن تلك الخواص التى لها نفس الملامح فى اللغة فى جملتها .

فهـذا المنظـور يشير إلى أنه بينما يعنـى علـم اللغـة بوصـف «الكـود» أو الشفرة ، فإن علـم الأسلوب يهتم بـالفوارق القائمة بين الأقوال المؤلفة اعتمادا على قواعد هـذه الشفرة ، فتحليل الأسلوب يتضمـن أساسا تحديد وتقـويم الأبعاد المختلفـة التى تتميز بها تلك الـرسائل . واستخدام معـدلات التكرار واحتمالات التحـول قليـل الأهمية بـالنسبـة لعلـم اللغة بينما هـو محور علـم الأسلوب ، وإذا كانـت الوحدة الكبرى بالنسبـة لعلـم اللغة هى الجملـة فإن النـص بـأكملـه هـو الـوحـدة الطوليـة التـامـة بـالنسبـة لعلـم الأسلـوب وتحليلاته . (٦٩ : ٦٠) .

ويرى باحثون آخرون أن موضوع الوحدة الأسلوبية يتصل بما يطلقون عليه اسم «العـامل الأسلوبى» وهـو العنصر اللغوى الذى يعتد بـاستعماله لهدف أدبى فى عمل ما ، فـإذا نظرنا إلى الأسلوب من هذه الـوجهة لم يعد مجرد وثيقة نفسية ، بل أصبح مـن المكونات الجوهرية لأى عمل أدبـى ؛ تلك المكونات التى تقوم بدورها المتميز فى بنية العمل من خلال سياقه .

وهذا المنظـور الوظيفى لـلأسلوب يثير أمـرين على قدر كبير مـن الأهمية إذن :

أولهما : ما هو السياق الملائم للدراسة الأسلوبية؟ .

والآخر : ما هى المظاهر الأسلوبية التى يعتد بها؟ .

أما بالنسبة لمشكلة السياق فقد اقترحت أيضا تصنيفات أخرى له غير التى ذكرناها وبعضها يقرب من مفهوم «ريفاتير» السابق وإن كانت أبسط منه . وذلك بالتمييز بين «السياق الأصغر» و «السياق الأكبر» أو المباشر وغير المباشر. وكلاهما يعطينا أساسا صالحا للتحليلات الأسلوبية ، ولكل منهما مزاياه وصعوباته .

فلو اخترنا سياقا أصغر؛ مثل قصيدة قصيرة أو مشهد محدود فبوسعنا أن ندرس فيه كيفية ترابط الكلمات وتبادلاتها وتوافقاتها ، ومن هذا القبيل ما اشتهر فى الدراسات الأسلوبية التقليدية على أنه « منهج شرح النصوص» . ومن الطبيعى أن تكون هذه السياقات الصغرى من الضيق بحيث لا تسمح بالكشف عن التفضيلات الدالة والمعدلات والتجديدات المهمة ، وعندئذ لا نستطيع أن نستخرج منها نتائج تتصل بوظيفة عنصر ما فى بنية عمل أكبر.

ومن ناحية أخرى فإننا إذا اخترنا سياقا أكبر فإن فرصتنا فى اكتشاف الخواص المسيطرة عليه وقياس مدى تأثيرها على بقية العمل تصبح أعظم ، لكن غالبا ما سيغيب عن ناظرنا حينئذ الإطار الواقعى للكلمات وتأثيراتها المتبادلة .

كما أنه إذا وقع اختيارنا على استعمال السياق الأكبر فسرعان ما ستبرز أمامنا مسألة أخرى هى : أين ينبغى وضع الخط الفاصل بين مستويات السياق؟ . وإذا كان اللغويون يتحدثون عن التداخل المتدرج للسياقات المختلفة وعما يترتب عليه من وظائف تتصاعد حتى تصل إلى السياق الثقافى بأكمله ؛ فإننا لابد أن نسأل عن أيها أكثر التصاقا وأكبر فائدة للدراسة الأسلوبية . وتتوقف الإجابة على طبيعة النصوص وأهداف البحث .

وقد حرص «أولمان» مثلا فى كتابيه عن «أسلوب القصة الفرنسية »

و«الصورة فى الرواية الفرنسية الحديثة» على الالتزام بالسياق المفضل لدى كل مؤلـف؛ بحيث أصبحت كـل دراسة اختبـارا لعنصر أسلوبى فى بنيـة رواية بأكملهـا . وإذا كان هذا مـلائما لدراسـة الأدب الروائى فلعله ليـس أنسب المنـاهج فى دراسـة الأجنـاس الأدبية الأخـرى؛ إذ إن القصيـدة الواحـدة أو الأقصوصة أو القطعة المسرحية القصيرة لا تكفى عادة لتقديم سياق مناسب لهذا النوع من التحليل .

وقـد يجنح البـاحث إلى تخطـى حـدود الأعمال الفرديـة للعثور على إطـار السيـاق الأكبر؛ وعندئذ نجـد معظـم البـاحثين المتمكنين يفضلون اختيـار أسلوب مؤلـف معين عبر جميع أعماله ، أو مظهر مـن مظاهر أسلوبـه وتتبع تطوره فى المراحل المختلفة ، وآخرون يرمون إلى ما هو أبعد من ذلك فيحاولون وصف أسلوب مدرسة أدبية أو عصر بأكمله أو جنس أدبى برمته . وكل هذه الأنماط أنه كلما وسعنا من رقعة البحث فقدنا بالضرورة العمق اللازم ، بنفس النسبة التى نكسب بها وضوح الرؤية فى الاتساع ، وابتعدنا عن الدقة العلمية التى لا نستطيع التأكد منها إلا من خلال منهج تحليل السياق الأصغر.

فـالاتجاه الوظيفـى فى التحليـل الأسلوبـى ينبغـى أن يقوم بهذا الاختيـار ويتحمل نتـائجه ، ويتحـرى بقدر وسعـه السبل المؤديـة لتعزيـز مكاسبهـا العلميـة والتخفيف مـن وطـأة مناطـق الضعف فيهـا ، فـإذا اختار دراسـة النصوص المطـولة فبـوسعه أن يركـز على تحليل عنصر خـاص منها مشيرا إلى إمكانية ربطـه رأسيا بعناصر أخرى ، وإذا استهدف احتضـان أسلوب عمل بأكمله أو كاتب فى جميع إنتاجه ـ كما يميـل غالبا باحثو الدكتوراه ـ فعليه أن يحاول التخلص مـن الطابع الآلى الرتيـب فى تطبيق بعض المبـادئ والمقولات العامـة على الكتاب دون تمييز بينهـم ، ويتفادى أن ينتهى فى بحثـه إلى وضع مجموعـة من البيانات والقـوائم التى يحتاج لمن يستصفيها ويستخلـص منها

نتائجها الأخيرة . ولعل هذا هو السبب فى تفضيل الباحثين قصر اهتمامهم على مظهر واحد واختبار وظيفته فى العمل الأدبى أو لدى مؤلف واحد ، مما يترك فرصة كافية لقدر أعظم من الأصالة . ولو كان اختيار نقطة النفاذ صائبا فإن البحث يمكن أن يصل مباشرة من خلالها إلى قلب القضية الجمالية للمؤلف ؛ على شريطة أن ينبع هذا المظهر من النص نفسه ؛ لا أن يفرض عليه من الخارج . لهذا فقد نتذكر ملاحظة «سبتسر» التى لم تفقد حتى الآن ضرورتها إذ يقول :

«يحلو لى أن أقترح كقاعدة عامة لكل أجيال الباحثين فى المستقبل ما يلى :

لا تبدأ إطلاقا فى الكتابة عن موضوع يتصل بتاريخ الأدب إلا إذا كنت قد قمت بنفسك بإجراء بعض الملاحظات الخاصة عنه ، فلو لفتت نظرك نوعية الصورة عند مؤلف معين فاكتب إذن عنها ، لكن لا تقل أبدا ببرود : إن هذا المؤلف لم تدرس نوعية الصورة لديه فلأدرسها أنا لسد هذا الفراغ» . (٧٤ : ١٧٠) .

وإذا كانت الدراسة المستقصية للأسلوب ينبغى أن تعتمد على اختيار النصوص ذات العلاقات المتبادلة فيما بينها ، فإنه يتعين علينا حينئذ أن نعرف ما هى التعبيرات التى تستخدم فى سياق معين وما هو السياق الذى يستخدم فيه هذا التعبير أو ذاك . فلا نكتفى مثلا باختيار الفروق بين مشاهد حوارية من طه حسين وأخرى من نجيب محفوظ ؛ بل يتعين علينا أن ندرس المواقف التى ترد فيها تعبيرات محددة من أعمالهم ، وما إذا كانت هذه التعبيرات قد استخدمت فى اللغة الأدبية القديمة أم لا . ويمكن نظريا تبرير أية مقارنات أسلوبية بين كل النصوص ، لكن نقطة الانطلاق العملية لتحليل الأسلوب هى اختبار معدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات مختلفة تربطها علاقة ما .

فإن كانت شـديدة التشابه والقرب من بعضها فإننـا نتعرض حينئذ لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية الخبيئة خلف البدائل، ولو كانت العلاقـة النصية شـديدة البعد فمـن الممكن ألا تـؤدى المقارنـة إلا إلى نتائج تافهة؛ وبعبارة أخرى فإن المقارنات المبـدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو بالغة التخالف. (٤٤ : ٥٠).

وبالإضافة لهذه السياقات النصية هنـاك سياق آخر هو الذى يطلق عليه علماء اللغة اسم «سياق الموقف»، وينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار عند الدراسة الأدبية للأسلوب، فـالنص فى نهاية الأمر ليس سوى تعبير يشكـل جزءا من عمليـة اجتماعية معقـدة؛ مما يجعـل من الضرورى استحضـار الملابسـات الشخصية والاجتماعيـة واللغويـة والأدبية «والأيديـولوجيـة» التى كتـب فيها النص؛ مـا دمنا نـريد أن نجـرى عليه اختبـارا جادا فى نطـاق تحليل أدبـى مكتمـل، ويطلق بعـض الـدارسين على استخدام هـذه العـوامـل «موقعـة السياق الثقافى للنص». وإذا كان من الشائع القول بأنه لكى نقدر مثلا نصا مـن القـرن السادس عشر ينبغـى أن يتقمـص النـاقـد شخصية رجـل مـن معاصرى هذا النص فإن العملية التى نحن بصددها أكثر تعقيدا من ذلك؛ إذ لابد مـن مهارة كافيـة للتمييز بين الموقـف الثقافى للقارئ المعـاصر للنص والموقف الثقافى للناقد الذى يحلله كـى يتمكن من إبراز العناصر التى تحمل رؤيته. كما أن هذه الموقعة الثقافية ضرورية أيضا للنصوص الحديثة لأنها دائما تصدر عن مواقف لها ملامحها الخاصة المتفردة.

وبوسعنا للتذكر أن نستجمع بعـض الإجراءات التى سبقت الإشارة إليها والمتصلة بهذه الموقعة، ومن أهمها نسبـة النص إلى عصره تاريخيا، وإلى لهجته جغرافيا. وإلى نمطـه من ناحية المجال والطابـع، وإلى الثقل الموروث الذى يخضع لـه النص فى كتابتـه من ناحيـة التقاليـد التى يتبعها. وربما كـان من

الأهمية بمكان أن نتذكر دائما أن بعض الأجناس الأدبية تمكن الكاتب بطريقة خاصة من خلق سياق للموقف داخل النص نفسه ، فوعى الجنس الأدبى ـ وخاصة الدرامى والروائى بصيغة المتكلم والنجوى الشخصية ـ يمكن أن يعتبر من هذه العوامل التى تتيح للكاتب أن يجعل انتباهنا يبتعد عن سياق الموقف الواقعى للعمل لحظة توصيله ؛ موقف المتكلم والمستمع وما يحيط بهما من ملابسات ، كى يتركز على سياق الموقف الذى يخلقه العمل نفسه .

وعندما نعالج أى جزء من النص فإن هذه الموقعة قد تقتصر لأهدافها الوصفية على عنصر محدد منه يطلق عليه أحيانا «السياق الداخلى المباشر» ، لكن كلما تقدم القارئ فى العمل الأدبى توافر لديه قدر أعظم من البيانات عن النص يستطيع فى ضوئها أن «يموقع» الحوار والنجوى والحدث الدرامى والوصف والكيفية والإشارات الداخلية ؛ مما ينتج لونا من «السياق الداخلى المتراكم» يجعل من الممكن الوصول عند نهاية القراءة إلى تصور «السياق الداخلى الشامل» .

وعند الاختبار الأسلوبى لعمل أدبى يمكن أن تستخدم جميع هذه «الموقعات» سواء كانت داخلية فى النص أو خارجية عنه كى «نقرأ فى اتجاه مستمر وتماسك نصى وبمنظور شمولى كما يقول «ويليك» فى نظرية الأدب» . (٧٣ : ١١٨) .

وعلى ذلك فإن تحليل الإطار التاريخى واللهجى ضرورى لتحديد مؤشرات المقام فى الدراسة الأسلوبية وضمان موضوعية لغة النص ؛ فمروحة الإمكانات اللغوية لعصر من العصور تعد عاملا يحد من حرية اختيار الكاتب لعناصره الأسلوبية فى نفس الوقت الذى تقدم له فيه كثيرا من الفرص الخلاقة . وكل لغة تخضع ببطء لحالة من التغير المستمر يؤثر عليها فى

كل لحظة وعلى جميع المستويات . ومن هنا فإن فرص اختيار الكاتب من المجال التقليدى والإبداعى إنما هى إمكانات للتحول فى نشاط فنى محكوم ببعض القواعد ومنشئ لبعضها الآخر. مما يجعلها تتغير بالضرورة بمرور الزمن .

وفيما يتعلق بلغة الماضى فإن الكاتب يجد نفسه فى موقف خاص ؛ فاللغة الشعرية نادرا ما تتجاور بشكل واضح كما يحدث فى بقية الأجناس الأدبية داخل الحدود المعهودة فى الاستعمالات اللغوية ؛ إذ إن الشعر ـ ومثله بدرجة أقل بقية الأجناس الأدبية ـ ينجذب عادة نحو هياكل لغوية ماضية ، ولهذا فإننا كى «نموقع» نصا من الوجهة الأسلوبية ينبغى أن نكون على وعى بالإمكانات اللغوية التاريخية التى يعتمد عليها الكاتب . (٤٤ : ١٠٥) .

ويتصل بهذا البعد الزمنى قضية الأسلوب وما يترتب عليها من تأثير أدبى ؛ ويقصد بتغيير الأسلوب الانتقالى من مجموعة أسلوبية إلى أخرى ، مما يقتضى تغيير احتمالات العناصر اللغوية فى النص بقياسها بمستوى آخر، فمثلا إذا قرر خطيب الجمعة الذى تعود على الحديث من فوق المنبر بالعربية الفصحى أن يستخدم لهجة عامية مليئة بالأمثال الشعبية والإشارات الدارجة؛ عندئذ تقل لديه احتمالات العناصر العربية الفصحى بالقياس إلى لغته على المنبر، وهو السياق الذى يحكم عملية الانتقال ـ لا بالقياس إلى حديثه فى المنزل ، ويمثل عندئذ تغييرا فى الأسلوب بهدف إحداث تأثير خاص ، كما يدخل ممثل هزلى فقرات فصيحة فى حديثه العامى للسخرية من تقعر مدرس اللغة العربية مثلا أو للإشارة إلى تغيير فى الموقف أو التلميح بشىء معين .

على أنه لا ينبغى أن نخلط بين تغيير الأسلوب من جانب واستخدام المجاز أو اللغة الاستعارية من جانب آخر؛ فهذا الاستخدام يتضمن

تغييرات موضعية على مستوى المعجم تحت ضغط دلالى محدد، لكن دون أن تسمح بإدراجه فى مرتبة أسلوبية جديدة إلا إذا ارتفعت معدلات تكرار هذه الأنماط الاستعارية لدرجة تجعلها تقوم بمهمة المؤشرات الأسلوبية. ولو قامت استعارة معينة بإدخال كلمة من مجموعة أسلوبية بعيدة إلى مجال جديد فإن هذا يعد بمثابة تغيير فى الأسلوب، أما إن أخذت الكلمة المستعارة من نفس المجموعة الأسلوبية التى تنتمى إليها بقية عبارات النص فإن هذا لا يحدث أى تغيير فى الأسلوب.

وفى كثير من أنماط النصوص الأدبية، مثل الدرامية والقصصية، تستخدم أساليب متنوعة فى مشاهد مختلفة؛ فأسلوب مشهد قصصى مثلا يباين أسلوب الحوار أو النجوى ويلاحظ أن تغييرات الأسلوب يصحبها عادة تغيير فى السياق، وهذا نفس ما نراه فى حديث الشخصيات المختلفة على اعتبار أن المتكلم جزء من سياق الحديث. وهذه التنويعات الأسلوبية التى تعود إلى الأدوار الاجتماعية لكل متحدث أو كاتب يطلق عليها علماء الأسلوب اسم «السجلات».

كما أنهم يميزون بين الأسلوب واللهجة؛ فإذا كانت لغة العمل الأدبى مثلا خليطا من اللغة المشتركة واللهجة بقصد إحداث تأثير أدبى؛ فإن استخدام اللهجة فحسب فى سياق محدد يصبح حينئذ تنويعا أسلوبيا يؤدى تغييره إلى تغيير فى الأسلوب، ويمكن عندئذ أن نلاحظ مثلا أن معدلات تكرار الكلمات المحرمة خلقيا أكثر فى المشاهد العامية، وأن معدلات تكرار الكلمات المقدسة أكثر فى الأحاديث الدينية، وأن اختيار المجموعة الأسلوبية داخل فئة اجتماعية معينة مشروط بالموقف بالمفهوم الذى أشرنا إليه من قبل. (٤٤ : ٦٤).

ومن الوجهة الوظيفية هناك ثلاثة أبعاد متشابكة يعدها بعض علماء

الأسلوبيات أدوات مهمة لإبراز فروق الاستعمال اللغوى التى لا يمكن التعرف عليها من خلال الفروق التاريخية واللهجية ، وهى ما يطلقون عليه المجال والكيفية والطابع .

فمجال القول لنص معين يتعلق بموضوعه وبالملامح اللغوية التى يمكن أن تترابط معه ، ويصبح من الواضح أن نصا غير أدبى من نوع معين يمارس فيه المجال تأثيرا بارزا على تركيبه النحوى ومكوناته المعجمية وخاصة إذا كان هذا المجال ذا طبيعة «تكنيكية» . وحيث إن الفنان حر فى الاعتماد على كل مجالات القول الممكنة فإنه قد يعمد فى بعض الأحوال إلى استخدام الوسائل اللغوية المتصلة بمجالات متخصصة لأهداف درامية أو شعرية أو استشارية ، وربما نحتاج إلى تطبيق هذا البعد فى اختبار اللغة الأدبية ، وفى النصوص المطولة قد يحدث تنويع فى مجالات القولى مما يترتب عليه نتائج لغوية .

أما كيفية القول فهى البعد الذى يتصل بالفروق اللغوية الناجمة عن الاختلاف بين قول منطوق وآخر مكتوب ؛ فكل قول مكتوب يمكن أن يصبح منطوقا ، لكن ينبغى أن نلاحظ أن القول المنطوق يحتوى بطبيعته على جملة من الخصائص التى لا تتمثل فى القول المكتوب ، ولا تقتصر هذه الفوارق على مجرد الاختلاف بين المادة الخطية والصوتية ، لكنها تتعدى ذلك إلى المستوى النحوى والمعجمى ، ويمكن أن يقال إنها نتيجة للاختلاف بين المواقف التى يتعين على اللغة المنطوقة والمكتوبة أن تؤدى وظائفها فيها والتقاليد المرتبطة بها . وربما يقصد الفنان الأديب إلى أن يكون ما يكتبه قابلا للقراءة كأنه مقول شفويا ، وذلك لإحداث انطباع اللغة المكتوبة ، كما يمكن أن يقصد إلى أن يصبح عمله مقروءا كما لو كان نجوى منطوقة بصوت مسموع ، أو فى حالة الكاتب المسرحى الذى يكتب وهو على يقين ـ أو على

أمل ـ أن تعرض مسرحيته شفويا ، كما أن الشاعر قد يكون على وعى ببعض الخواص المتمثلة فى النطق ، ولا يعنى هذا أنه فى جميع الأحوال المذكورة لا يمكن أن تحتوى اللغة على بعض الخواص العفوية للغة المنطوقة ، فلابد أن يكون هناك عموما بعض العناصر الكافية كى تعطى انطباعا بالقول المنطوق . وفى حالة الشعر فإن تنظيم اللغة يخضع جزئيا لبعض المؤشرات الممكنة للغة المنطوقة ؛ وخاصة ذات الطابع الصوتى . وشخصيات المسرح والرواية لا يمكن أن تتحدث مثل الناس الواقعيين تماما ؛ ولو حدث هذا لفقدت مقوماتها الفنية ، مما يجعل من الضرورى أن نكتشف عبر المؤشرات اللغوية الكيفية التى استخدمها المؤلف ليترك لدينا هذا الانطباع ، أما فى الرواية فبوسعه إذا رغب أن يستخدم ببساطة الوسائل الخطية من فصلات أو إشارات إملائية للتمييز بين الحوار والسرد . ومن ناحية أخرى يمكنه أن ينتقى من شبكة كبيرة من العناصر الخطية والمعجمية والنحوية ما يتلاءم مع مقصده . أما درجة التنويع والتحول الكيفى الماثلة فى العمل فهى تتوقف على مقاصد المؤلف .

وطابع المقال هو الذى يتعلق بمدى الصبغة الشكلية التى تعكسها اللغة فى الموقف ، ويتوقف عموما على العلاقة القائمة بين المتحدث أو الكاتب من جانب والمستمع أو القارئ من جانب آخر . على أن هذا البعد ينبغى أن ينظر إليه على أنه عملية مستمرة لا يمكن تحديد النقاط الواقعة بين أقصى طرفيه من الشكلية التامة إلى انعدام الشكلية . ومع هذا فإن المتحدثين الأصليين بأية لغة يدركون أن الدرجات المختلفة لهذا السلم معلمة بفوارق لغوية . وتستخدم تغييرات الطابع من رسمى إلى غير رسمى فى لغة الأدب لإنتاج تأثيرات معينة ؛ فعندما يختار الروائى أو الشاعر طابعا معينا بهدف تحديد علاقته بالقارئ فإنه يترتب على ذلك نتائج لغوية محددة . أو بعبارة أخرى يمكن القول بأن الذى يحدد طابع القول بالنسبة للقارئ هو بعض

الخصائص اللغوية المتمثلة فى النص ؛ فـالقص بضمير المتكلم ينزع عادة إلى حمل اللغة نحو الجانـب غير الرسمى أكثر مما يفعله القـص بلسان الغائب . مـن هنـا يصبـح تغيير الطـابع فى الحوار انعكـاسـا لتحـول العـلاقـات بين الشخصيـات فى المسرحية أو الـروايـة ؛ إذ إن طابـع القـول محكـوم بالموقـف والمقام ، والمؤشرات اللغوية التى تتميز بها كل درجـة من درجات هذا الطابع يمكن استخدامها لإثارة مواقف وتحديد علاقات معينة .

ويلاحظ أن هـذه الأبعاد الثلاثة ــ وهى المجال والكيفية والطـابع ـ ذات علاقة متبادلة ويؤثر بعضها فى البعض الآخر؛ إذ إن هذا اللون المعين أو ذاك مـن مجالات القـول يشتـد ارتباطـه بهذه الكيفيـة أو تلـك ، وتغيير الكيفيـة يصحبه عادة تغيير الطابع أو بالعكس . فـإذا أخذنا فى الاعتبار هذه العلاقة المتبادلة فإن أبعاد الاختلاف يمكن تطبيقها بشكل مثمر؛ حيث تعطى نتائج جيدة بالإضافة إلى الاعتبارات التاريخيـة أو اللهجة عند موقعة النص بجملته أو تفاصيله ؛ مما يؤدى إلى عدم استبعاد بعض المؤثرات المهمة الناجمة عن لغة النص أو تفـادى التفسير الخاطئ لها ؛ فإذا كـانت شبكـة الاحتمالات الواردة أمام الكـاتب تشمـل بالقـوة كل إمكـانات اللغـة فبوسعنـا أن نرى عنـدئذ بوضوح «المنـاطق» التى اختارها فى كل حـالة من حالاته ، ودرجـة توفيقه فى توظيفها . (٤٤ : ١٠٨) .

وتـأسيسا على ذلـك يرى علماء الأسلـوب أنه مـن الضرورى عند إجـراء موقعـة النص ؛ بـاستخدام القـواعد المحـددة لربطـه بعصره ولهجته ومجالـه وكيفيته وطابعه ، والتأكد من كل ذلك عن طرق المؤشرات اللغوية المحددة ؛ من الضرورى عندئذ مقارنة النص بغيره من النصوص المشابهة له ؛ إذ إن هذا هو الـذى يجعلنا نستوضـح عن طريـق التقابـل ما إذا كان يتضمـن عناصر فريدة أم لا ، وبهذا فإن الخطر المتمثل فى أن نـولى الطبيعة المميزة للنص أهمية

مبالغـا فيها يصبـح خطرا محصورا بفضـل التصحيح الـذى يتم للتـأويلات الشخصية المفرطـة للعناصر اللغوية . هـذا الإجراء يسمح لنا أيضـا بمقابلة العناصر الفريـدة بالعناصر المشتركة بشكـل يجعلها تندرج فى عملية جـدلية عامة تستجيب بوضوح لحاجتنا إلى الكشف عن أسلوب النص .

وعندما نقوم بهذه الإجراءات بشكل دقيق فإن الاحتمال الغالب عندئذ أن الأمر لـن يتوقـف على مجرد تطوير الفـرض الأول وتنميته ، بـل ستبرز بعض العناصر والهياكل لأوضاع لغوية تستحق أن تبحث على ضوء الوصف الذى يوضح الخواص الحميمـة لأسلوب النص ، وبهذا فإن مـركز الاهتمام سينتقل إلى وضع عنـاصر النص فى عـلاقته مـع قواعـد الاستعمال ، واختبار هيـاكل الاختيـار فيه مـن منظـور تفردهـا المتميز، ممـا يجعـل العناصر المختـارة بهذه الطريقة مجالا للبحـث المعتمد على وصف الاختيارات ، دون أن نغفـل لحظة واحدة عن أن هذه العناصر تشكـل كلا معقدا وأن الاختبار التفصيلى لها قد يـؤدى إلى ضرورة عنـاصر أخـرى متعلقـة بها ، وأن المستـويـات المعجميـة والنحوية والصوتية والإملائية ينبغى أن تشترك بدورها فى هذه الإجراءات .

وبينما يمكن أن يعتمد التشخيص الأسلـوبى على اختيار عنصر لغوى أو أكثر فى النـص كـدليـل كـاف على تفرده فـإن الشرح الشـامـل والـواضـح للأسلـوب يحتاج إلى عرض أكثر تشـابكا وتعقيدا لجملة العنـاصر المترابطة ، ولـو كان المطلـوب فحسـب إنما هو مجرد دليـل واضـح على نسبة النـص إلى مؤلف معين فإنه من الممكن عندئذ استخدام حاسب «إليكترونى» للتحديد الكمى لدرجـة كثافة النص ومعـدلات تكرار هذه العناصر اللغـوية المتميزة فيه ، لكننا سنصل فى هذه الحالة إلى تشخيص لبعض الأغراض ، لا لوصف كامل له ، بل ربما كانت العنـاصر المختارة لهذا الغرض ليست بذات قيمة فى دلالتها على الخواص الأدبية والفنيـة للنص ، كما أنه بوسعنـا أن نتحدث عن

أسلوب كاتب معين مشيرين ببساطة إلى تفضيله لبعض الكلمات أو تكراره لبنية بعض الفقرات ؛ بيد أن معظم الباحثين الآن يرون أن سر الأسلوب لا يكمن مطلقا فى عنصر واحد مسيطر على ما عداه، بل العكس من ذلك يحتاج الوصف المتأنى إلى أن يأخذ فى اعتباره العلاقات القائمة بين مختلف الأجزاء . ويقارن بين مجموعة هذه العلاقات، مع الأخذ فى الاعتبار أن أى عنصر من النص له دلالة خاصة قد تتغير فى علاقته بنظام آخر. كما أن طبيعة العناصر اللغوية التى يفترض أنها دالة هى التى تحدد النظام أو المظهر الذى ينبغى وصفه .

وإذا كان كل ملمح لغوى يمكن أن يكون ذا دلالة أسلوبية ؛ مما يستحيل معه أن نقدم قائمة مفصلة بجميع الملامح اللغوية الشكلية للنص فإن بوسعنا على سبيل المثال أن نعرض لبعض المستويات المتشابكة ذات الدلالة الأسلوبية فى النصوص المختلفة ؛ وخاصة تلك التى كثيرا ما لوحظت فى جملتها دون أن يتم تحليلها بشكل مفصل، وتأتى فى الدرجة الأولى منها العناصر النحوية بالرغم من أنها عولجت بشكل عام وبطريقة مجازية أحيانا . إلا أن التصورات المتصلة بالتعقيد اللغوى بطريقة قياسية موضوعية وإن كان من الممكن وصفها بالمصطلح النحوى والمعجمى دون حاجة إلى التحديد الكمى الدقيق ؛ إذ إن هناك مستويات كثيرة للتعقيد ونماذج متعددة منه، كما أن هناك درجات متفاوتة من أنماط البساطة . فالجمل الطويلة لا تحدث دائما انطباعا بالتعقيد، أو انطباعا بما يمكن أن يسمى كثافة النسج، ومن حسن الحظ أن هذا النسيج اللغوى يمكن تحليله الآن واختباره بفضل الوصف النحوى، طالما أتاحت لنا المراتب النحوية ودرجات استخدامها فرصة تحديد الأنماط المختلفة للتعقيد والكثافة فى مستويات متعددة داخل إطار الهياكل البنيوية التى تقدمها لنا الوحدات المنتظمة فى مراتب متدرجة .

على أن التأثيرات النحوية فى الشعر لا تشمل فحسب تعقيدات الجملة ومعدلاتها؛ بل تشمل أيضا أشكال اللبس النحوى ا لمتمثلة فيها؛ وإذا كانت أشكال اللبس المعجمى قد حظيت منذ وقت طويل بالاعتراف والتحليل عند دراسة المجاز والبديع وأنماط الصور الأخرى فإنه من الضرورى أن نلاحظ عدم اقتصار اللبس على هذا الجانب المعجمى؛ فتركيب الجملة الشعرية ونتائجه الأسلوبية مما يستحق عناية أعظم مما أولى له حتى الآن؛ وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن بيت الشعر يشمل مجموعة مزدوجة من الوحدات: وحدات كل بيت ومقطع شعرى، والوحدات النحوية. وغالبا ما تستخدم إحدى هاتين المجموعتين فى مقابل الأخرى؛ بنفس الطريقة التى نجد فيها أن هياكل الوزن تستخدم على المستوى الصوتى فى مقابل إيقاعات الكلام، من هنا يصبح من الممكن للشاعر بفضل تراكب الحدود النحوية والعروضية استخدام إمكانات التركيب المتاحة ثم إتباعها بمفاجأة تركيبية؛ مما يجعل من الممكن تعايش الهياكل التركيبية البديلة ويساعد على تكثيف النص.

أما فى المسرح والرواية فإن الاختلاف بين الحوار والنجوى والسرد وتعدد الشخصيات يتم عادة بوسائل نحوية وبمساعدة عناصر معجمية وخطية تعزز الفوارق وتبرزها. فالنجوى الداخلية فى «عوليس» «لجيمس جويس» مثلا يشار إليها عادة إما بتركيب غير تام وإما بتركيب غير منقوط، والوسيلة الغالبة عند نجيب محفوظ للانتقال من السرد إلى النجوى هى الالتفات المفاجئ مع استخدام النقط أو إغفالها فى بعض الحالات المكثفة المتوترة. وعلى البحوث التركيبية التى تعنى بهذا الجانب فى الوصف التفصيلى للأسلوب أن توازن نتائجها وتقارنها بما يستخلص من الملاحظة المتأنية للمعجم وللقيم الصوتية للنصوص المدروسة، إذ إن النحو ما هو إلا تراكم تركيبى لهذه المستويات وتوظيف لمحصلتها الأخيرة.

ويطلق بعض العلماء على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة اسم «المؤشرات الأسلوبية » ويعرفونها بأنها «تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقية محددة ؛ بنسب تتفاوت في معدلاتها كثرة وقلة من حال إلى أخرى» . (٤٤ : ٥٢) .

ومعنى هذا أن المؤشرات الأسلوبية هي العناصر اللغوية المشروطة بسياق النصوص ، أما العناصر الأخرى التي لا تقوم بدور المؤشرات فهي محايدة ولا دلالة لها ؛ مما يجعلها تظهر في سياقات مختلفة بمعدلات تتفاوت بشكل واضح دون وظيفة محددة .

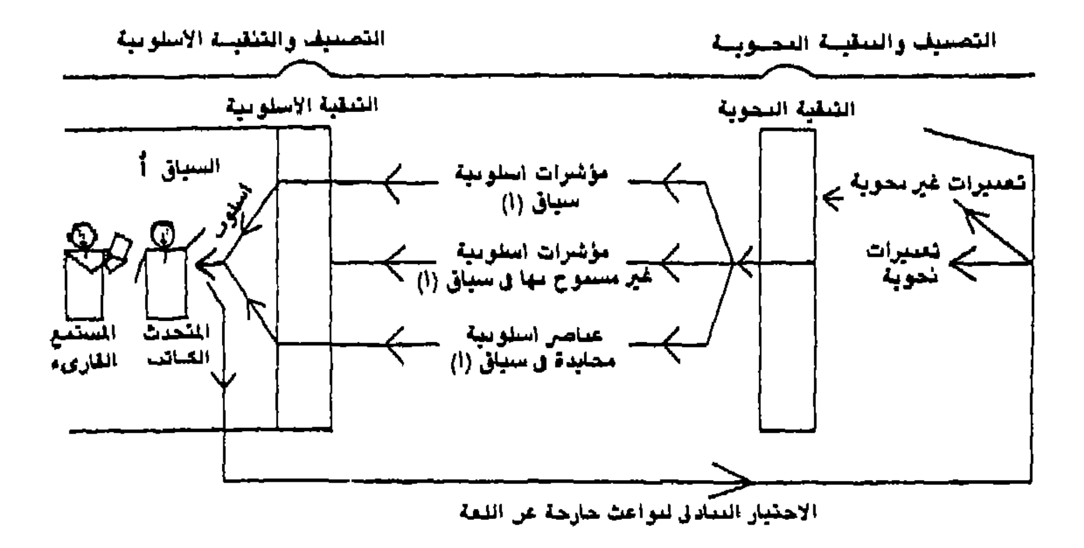
ويتمثل الأسلوب عند هؤلاء العلماء إذن في الهيكل الاختياري الذي يتكون من مجموعة العناصر الممكنة في لغة معينة عندما تقوم بدور المؤشر؛ على اعتبار أن هناك أنماطا مختلفة من الاختيار؛ فالرفض التام لعنصر ممكن ؛ أو الإصرار الحتمي على إيراد عنصر ممكن باستمرار في مكان آخر ، يشكلان ملامح أسلوبية ، كذلك المستويات المختلفة لإيراد العناصر بمعدلات معينة مع استبعاد العناصر الأخرى ، كل هذا يمثل أنماطا من الاختيار يتحدد الأسلوب على أساسها .

وعلى هذا الضوء فإن بعض تكرارات العناصر اللغوية تكتسب أحيانا قيمة المؤشر الأسلوبي ، مثل عبارات القسم واللعنة التي يتفوه بها جندي مثلا ، أو عبارات الحوقلة والتعويذ التي تترى على لسان شيوخنا في القرى المصرية مما يدخل تيارا من العناصر الموسومة ذات الدلالة الأسلوبية على فقرات لو لم تكن تحتوى على هذه العناصر لأصبحت محايدة ، ويعد بالتالي من قبيل المؤشر. وغني عن البيان أن فكرة المؤشر ـ مثلها في ذلك مثل بقية الأفكار الوظيفية التي نعالجها في هذا الفصل على ما في ذلك من بعض

التكرار ــ ترتبط بطبيعة الحال بتصور الأسلوب على أنه اختيار. فالاختيار الأسلوبى يتضمن أو يقتضى اختيار المؤشرات الدالة، بينما ينصب الاختيار غير الأسلوبى على العناصر المحايدة وكلها يمكن أن تظهر فى السياق المشار إليه داخل أسلوب ممكن؛ فالاختيار غير الأسلوبى اختيار حر سياقيا، بينما الاختيار الأسلوبى اختيار مشروط. ومن الوجهة العملية نجد أن معظم التعبيرات مكونة من مؤشرات أسلوبية وعناصر أخرى محايدة فى نفس الوقت.

ونتيجة لذلك فإن تحديد المؤشر الأسلوبى يجعلنا فى غير حاجة إلى تأكيد أن الأسلوب اختيار؛ إذ لا يعدو حينئذ أن يكون استعمال المؤشرات المشروطة بالسياق، ولعل إدخال فكرة المؤشر على تعريف الأسلوب الذى قدمناه مؤخرا باعتباره هيكلا من الاحتمالات السياقية كان كافيا ليجعل من الممكن التمييز بين الاختيار الأسلوبى والاختيار غير الأسلوبى.

وعندما يتصدى هؤلاء الباحثون لإقامة نموذج للأسلوب تأسيسا على فكرة الاختيار فإنهم يضطرون إلى أن يدخلوا فى حسابهم نوعا آخر من الاختيار يسمونه «الاختيار التبادلى» أى اختيار دلالة ما لهذا التعبير أو ذاك؛ أى لهذا الذى نريد التعبير عنه من خلال مثير غير لغوى، وهذا الاختيار التبادلى يعنى بالتالى تحديد ما يريد شخص ما أن ينقله فى رسالته اللغوية؛ فعند تشفيرها يستطيع المرسل أن يستعمل مؤشرات أسلوبية أو عناصر محايدة. فإذا أحصينا الآن أشكال الاختيار وجدناها أربعة تمثل أنماطا أو مستويات مختلفة هى: التبادلية والنحوية والأسلوبية والمحايدة، وتكون بالتأكيد سلسلة متراكبة بشكل أو بآخر، ويوزع بعض الباحثين هذه المظاهر المتتالية للاختيار على النموذج المرسوم فى المخطط الآتى:



ويلاحظ على هذا التخطيط أن المتحدث أو الكاتب ؛ مثلهما فى ذلك مثل المستمع أو القارئ يعدان جزءا من السياق (أ) نتيجة لبواعث خارجة عن اللغة. فالمتحدث يريد أن ينقل رسالة للمستمع ؛ هذه الرسالة يتم تشفيرها ولا طبقا لقواعد النحو، فلا يعبر هذه المصفاة الأولى سوى العناصر لنحوية ، أما العناصر غير النحوية فيتم تنقية هذه العناصر النحوية اسلوبيا على التوالى بفضل المعايير التى يحددها السياق (أ). وفى هذه المصفاة الثانية تمر كل العناصر الأسلوبية المحايدة كما تمر المؤشرات المشروطة بالسياق (أ) ، لكن لا تمر المؤشرات التى لا تتواءم معه. وعلى هذا فإن العناصر المصفاة نحويا وأسلوبيا هى وحدها التى تدخل فى أسلوب المتكلم وتشترك فى صياغته. فإذا ما استطعنا أن نقارن المؤشرات الأسلوبية فى عدد كاف من

النصوص بتلك المؤشرات الأخرى الماثلة فى عدد مناسب من القواعد العامة المختارة جيدا ، وإذا ما استطعنا أن نوسع مجالات العمل فى النصوص المختارة أمكن حينئذ أن نصوغ مواصفات ومراتب أسلوبية على قدر عال من العمومية والفعالية معا ، وأن نتقدم من مبادئ دقيقة إلى أخرى أعم بشكل يسمح لنا بتحليل تدريجى ووصف مفصل لمشاهد من أعمال فردية تنتهى بنا إلى نصوص كاملة ومراتب أسلوبية منتظمة شاملة . (٤٤ : ٥٣/ ٥٨) .

وتأسيسا على هذا فإن مجموعة المؤشرات الأسلوبية التى يلتقى فيها عدد كبير من النصوص فى إطار شبكة من السياقات المتصلة ببعضها - وإن كانت مختلفة فيما بينها - تكون جملة من المبادئ الأسلوبية الأولى ، بحيث يصبح تحليل أكبر قدر من النصوص التى تغطى ملامح الهيكل العام للغة ما كافيا فى نتائجه لتحديد الأساليب الأساسية لهذه اللغة ، ويصبح من الميسور تصنيفها وتعريفها بمصطلحات تشير إلى مراتبها النصية المهمة أو مؤشراتها الأسلوبية . ففى الإنجليزية مثلا أشار بعض الباحثين إلى أن هناك خمس صيغ أساسية هى الجامدة والشكلية والاستشارية والعفوية والحميمة تمثل فى تقديرهم المراتب الأسلوبية الأولى للإنجليزية . كما يلاحظون أن المراتب الكلاسيكية التى تميز بين ثلاثة مستويات للأسلوب وهى : الخطير السامى والمتوسط والوضيع قد لاقت نجاحا كبيرا خلال عصور طويلة بفضل ارتباطها الوثيق بالتقاليد الأدبية التى تسمح فحسب بمراتب أولية ثلاث للنصوص ؛ تلك المراتب التى تلخصت أهم معالمها فى عجلة «فرجيل» الشهيرة كما سنشرح فيما بعد .

وتوافق المجموعات الأسلوبية فى إطار مشهد محدد من نص معين هو الذى يجعلنا نعيد النظر نقديا فى المعايير التى قامت عليها تشكيلات هذه المجموعات . ولو كان المنهج دقيقا لاتضح منه حينئذ أن تلاقى هذه

المجموعات إنما هو نتيجة لخلط الأساليب . ولو أظهر التحليل التالى أن كل مجموعة منها تستعمل بانتظام فى أجزاء معينة من النص لأشار هذا إلى حدوث تغيير أو أكثر فى الأسلوب .

وخلاصة الأمر أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها كمؤشرات أسلوبية عندما تظهر فى نفس هذا النص وتشكل مجموعته الأسلوبية ، فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية فى عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإنها تشكل بدورها مجموعة أسلوبية كبرى ، مما يجعلها تنتمى لنفس الأسلوب . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تتكون أيضا من العناصر المتفارقة التى يرفض بعضها الاجتماع مع الآخر.

وإذا كان مقياس المؤشرات الأسلوبية كافيا فى إجراء التحليل اللغوى للنصوص فإنه يستكمل بمعيار آخر يتمثل فى التحليل السلوكى لردود فعله وتأثيراته على القراء ، ويستخدم بعض الباحثين مجموعات من الحروف المختصرة يرمزون بها للجوانب المختلفة فى الدراسات الأسلوبية ؛ فالرمز (أل) يعادل الأسلوب اللغوى ؛ أى التحليل الإحصائى والتوزيعى للعناصر اللغوية ، بينما يدل الرمز (أس) على الأسلوب السلوكى . والإجراء الأول يقتضى البدء بدراسة نص محدد بمعايير لغوية ، ويصبح من السهل حينئذ دراسة النص بمقارنته بقاعدة محددة ومحصورة . وتتمثل هذه الدراسة ـ كما أشرنا مرارا ـ فى التحليل اللغوى لكيفية وكمية توزيع الملامح المتميزة . والانتقال من ذلك إلى تحديد الملامح التى يحتمل أن تكون لها وظيفة أسلوبية تتجاوز مجرد الوظيفة النحوية وهى المؤشرات .

على أن القدرة على توقع ما يتجاوز حدود النص المدروس تتوقف على دقة الأسلوب اللغوى واتساع المادة والعلاقة النصية بين المشهد الأصلى والمادة

المفتوحة التى ينطبق عليها هذا التوقع . وعندئذ يمكن أن نقترب من التحليل السلوكى للأسلوب من خلال ما يقوله النقاد عن ردود الفعل تجاه النص لدى من تجرى عليهم تجارب التذوق الأدبى ، ويستحسن لهذه التجارب أن تجرى على دارسين جامعيين أجانب عن اللغة عارفين بها ليقظة حساسيتهم تجاهها . أو على بعض مدرسى المرحلة الإعدادية والثانوية ، ويبدو أن كثيرا من جوانب المظهر السلوكى للأسلوب يمكن أن تتضح باستخدام التكنيك النفسى والنفسى الاجتماعى ، بما فى ذلك تلك الجوانب التى تتضمن تصنيفا للدرجات وتحليلا للعوامل .

وإذا كان هدف التحليل اللغوى للأسلوب هو وصف العناصر الأسلوبية فإن هدف التحليل السلوكى هو دراسة نماذج ردود الفعل المقبولة تجاه المثيرات اللغوية وتقديم هياكل منظمة للسلوك متعلقة بالمثير ورد الفعل . وينبغى أن نبرز حقيقة مهمة وهى أن كلا من الدراسة الأسلوبية ودراسة التأثيرات الأدبية التى يقوم بها النقد له مجاله المتميز عند أنصار هذا الاتجاه السلوكى ؛ إذ إن كل تعبير له أسلوب محدد طبقا للاحتمالات النصية السياقية ؛ مع أن هناك كثيرا من التعبيرات التى لا تعدو أن تكون مجرد نوع من الأدب الردىء ، وإن كانت المشكلة هنا تتمثل فى صعوبة التمييز بين التأثيرات الأدبية لتعبير ما وما هى مشروطة به فى السياق من تأثيرات أسلوبية . ويتوقف على الجهود التى تبذل فى هذا الصدد توضيح الموقف العلمى والتعليمى بين علمى الأسلوب والنقد واستخدام مقولات كل منهما فى إثراء الآخر ، والإفادة من الطابع التجريبى للأول لضبط المعايير الجمالية للآخر ، مما يقودنا إلى الحديث عن أهم أدوات هذا الطابع التجريبى وهى «تكنيك» الإحصاء فى استخداماته الأسلوبية والشروط المتعلقة بذلك .

ففى مقابل الإجراءات التقليدية التى تعتمد على التذوق الشخصى فى وصف الأسلوب تقوم الاتجاهات الحديثة على الوصف الموضوعى والقياس

الكمـى الذى يستخـدم إجراءات التحليـل الإحصـائى والريـاضى، وهـى تنطلق فى مجملها من تعريف محدد لـلأسلوب يشرحه أحد أنصار هذا الاتجاه بقوله: إننا نعتد بمفهوم الأسلـوب كما عرفه المتخصصون اعتمادا على التصور الريـاضى باعتبـاره المجموع الشامل للبيـانات القابلـة للالتقاط والتحـديد الكمى فى بنية النص الشكلية. (٧٣ : ١٤٢).

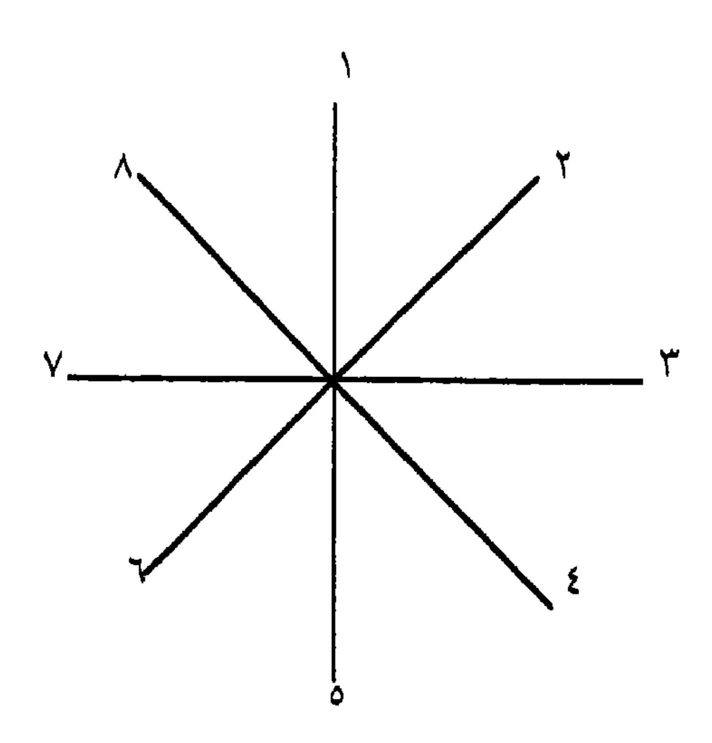
وعنـدما يتصـور الأسلـوب على أنه محصلـة معـدلات تكـرار الوحـدات اللغوية القابل للتحديد الشكلى فى صياغـة النص فإن هذه الوحدات يمكن بطبيعة الحال إحصاؤها وإخضاعها لعمليات رياضية دقيقة، وقد تمخضت الدراسات الأسلوبية الأخيرة فى الغرب عـن حصيلة وفيرة من هذه البحوث، ويتجه كثير منهـا إلى تحليل العلاقـة بين المفردات ومعدلات تكـرارها، وإلى الدراسـة الكمية لأطـوال الكلمات والجمل؛ فيقيس بعضهـم متوسـط طول الجمـل ومعـدل الكلمات فيهـا ومتـوسط طـول الكلمات ومعـدل المقـاطـع والحروف المكونة لها ليخلص من ذلك إلى وضع رسـم بيانى لكل نص يتضح منه قيمـة متوسط عـدد الكلمات المكونـة للجمل فى الشق الأيمـن؛ بحيث يمكن وضـع كل نص على النقطـة المحددة لخواصه فى الـرسم البيانـى، مما ينجم عنه تـوزيع النقط على المستويـات المختلفة طبقا لنوعين متميـزين من الكتابة: أحدهما النثر الإبداعى الأدبى والآخر يشمل بقية ألوان الكتابة.

وقـد بحـث آخـرون بهذا المنهـج التجريبـى الإحصـائى الفـوارق المميـزة للكتاب والمؤلفين بغيـة التوضيـح البيانـى لخصائصهـم الأسلوبيـة بطريقـة شكلية موضـوعية، من ذلك ما قـام به «زمب Zemp» من وضع مـا أطلق عليه «المتر الأسلوبـى» ويتمثل فى عدّ كلمات النص وتصنيفهـا ووضعها على شكـل نجمة تمثـل متوسطهـا مما ينتـج أبنية خطيـة مختلفة مـن نص يمكـن مقارنتهـا فيما بينها اختلافات الكتـاب طبقا لها، وتتمثل فى أضـلاع النجمة

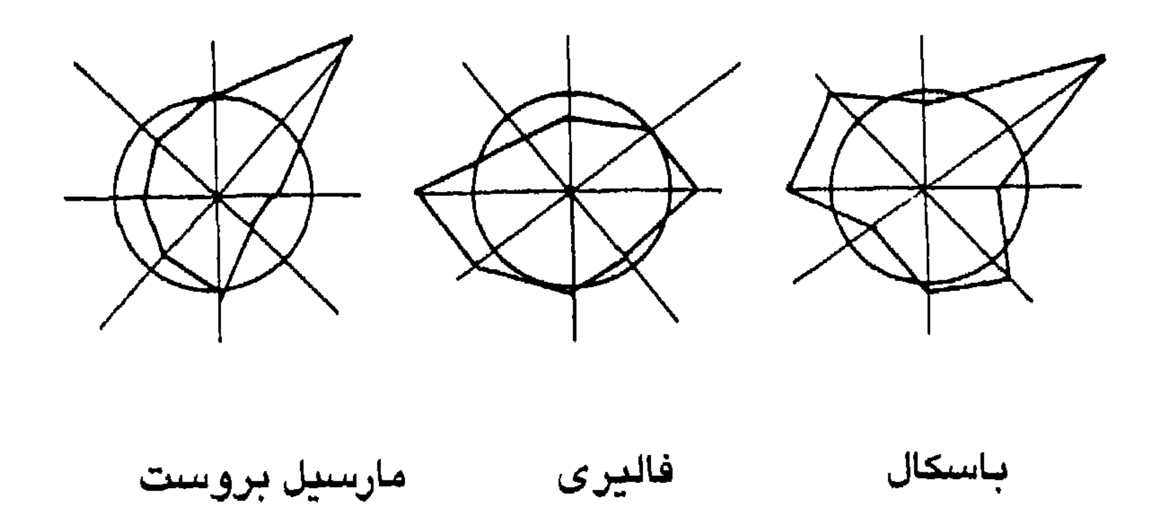
المثمنة أنواع الكلمات طبقا لكل لغة ويقترح هذا الباحث أن توزع على النحو الآتى :

١ـ أسماء ٢ـ ضمائر ٣ـ نعوت ٤ـ أفعال ٥ـ ظروف زمان ومكان

٦ـ حروف جر ٧ـ أدوات الوصل ٨ـ أدوات الشرط .



وقد أدت الدراسة التطبيقية لأساليب بعض الكتاب الفرنسيين طبقا لهذه الإجراءات إلى التوصل إلى رسم الأشكال البيانية التالية لأعمالهم ، وإن كان ذلك يعتبر المرحلة الأولى التى لابد أن تعقبها بعد ذلك محاولة لتفسير هذه الرسوم واستخلاص دلالتها الجمالية وقيمتها الأدبية فيما بعد :



باسكال فاليرى مارسيل بروست

وقد بدأت بعض الدراسات الإحصائية الأسلوبية فى الاعتداد إلى جانب ذلك بالظواهر النحوية ، فأخذت تقيس مثلا نسبة الأفعال للصفات ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات فى الجمل كما سنشرح بالتفصيل فيما بعد . ولأنها عمليات إحصائية فإن بوسعها أن تستخدم الآن الحاسبات الإليكترونية لضبط العمليات الرياضية وإجراء التحليل الأسلوبى واستخلاص النتائج الدقيقة منها .

ولأن هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية فى التحليل الأسلوبى قد أدت إلى نتائج طيبة فى مجال تحديد مؤلفى النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك فى صحة نسبتها إلى قائليها ، مما يؤدى إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح اعتمادا على بعض الخصائص الشكلية اليسيرة ، وكلما كانت احتمالات النسبة محدودة كلما أمكن أداؤها بهذه

الإجراءات بشكل أفضل ، وقد استخلص الدارسون من نجاح هذه الإجراءات أفكارا جيدة عن علاقة الجانب الكمى بالجانب الكيفى فى دراسة النصوص، طبقا لمقولات علمية تخضع لها البحوث الأسلوبية . (٧٣ : ١٤٤) .

ويرى «أولمان» أن التحليل الإحصائى للأسلوب لابد أن يدخل فى حسابه عاملا جوهريا هو السياق ؛ بحيث يصبح أسلوب نص ما إنما هو «وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقا لقواعد السياق المشابه»(٨٣ : ٦٨) .

وقيمة هذا المنظور تكمن فى أنه يبرز أهمية السياق فى دراسة الأسلوب ؛ إذ إن الإحصاءات المتصلة بالعناصر الفردية عندما تغفل السياق تفقد دلالتها الأسلوبية ، وتظل هناك صعوبة تحديد قواعد السياق المشابه ، مما يتطلب من الباحث أن يضع أمامه حشدًا آخر من النصوص التى يمكن أن تقارن بنصه المدروس فى جنسه وسجله وموضوعه . ويشير «أولمان» إلى نموذج حديث لهذه الدراسة المقارنة قام به «أرون» لبحث معجم ثلاث مسرحيات هى «فيدرا لراسين» و «فيدرا وهيبوليت لبرادو» و «أريان لكورنى» . ومن النتائج التى انتهى إليها هذا البحث يتضح أنه مع أن مسرحية «راسين» هى أوجز الثلاث فإنها قد تضمنت ٢٠٪ من الكلمات التى تزيد عما استخدم فى المسرحيات الأخرى ، وأن عدد الأعلام فيها ضعف أعلام كل من نظيرتيها بالإضافة إلى أرقام أخرى ذات أهمية أسلوبية ؛ منها أن الكلمات التى تبدأ بالحروف الثلاثة الأولى من الأبجدية أشد ارتباطا بالأسلوب والشخصية من غيرها وقد تفردت مسرحية «راسين» بتسع وسبعين كلمة منها عشرون كلمة محددة واثنتا عشرة كلمة تنتمى لمجال العنف . (٨٣ : ٦٩) .

ولما كنا نعيش فى عصر إحصائى فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج

الإحصاء فى الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة بالرغم من بعض التحفظات التى يبديها الباحثون عليها، ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التى تدعو إلى الحذر فى الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية :

١ـ يعد المنهج الإحصائى أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب؛ مثل الإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستثارة والتأثيرات الموسيقية الدقيقة.

٢ـ قد تضفى الحسابات العددية نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة؛ فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة فى شعر «محمود حسن إسماعيل» واستخدم فيها المنهج الإحصائى فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة ومجاز؛ بينما لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور المتراكبة التى يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى؛ ومن ثم فإننا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبى يتفاوت تبعا للمعايير التى نستخدمها فى تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها.

٣ـ ومن نقط الضعف الخطيرة فى الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق؛ مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم فى التحليل الأسلوبى؛ الأمر الذى دعا بعض الباحثين إلى إدخال «التكنيك» السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل.

٤ـ كما أن هذه الإحصائيات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق القياس لأهميتها فى تكوين الأسلوب، كما لا تستطيع حتى الآن أن تضع أسسا للتفسير الأسلوبى لهذه

المؤشرات الشكلية . مما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية فى كثير من الحالات ؛ إذ تكاد تطرد عكسيا درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استبيان دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية .

ولعل السبب فى ذلك يكمن فى طبيعة قصور هذه الإجراءات ؛ فلا يمكن الوصول إلى نتائج مهمة دون حصر شامل لكل الخواص فى جملة النص ، مما يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه . وكمية المعلومات التى تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية ؛ إذ لا يحسن استخدام إجراءات إحصائية فى نص وجيز، كما تقوم بعض الصعوبات فى تحديد النصوص التى تجرى المقارنات بينها بشكل دقيق ، أما علاقة الملامح الأسلوبية فيما بينها ووظيفتها فى النص فإن هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهى إذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل اختيار المؤلف لها ، ولا للتقبل الذى يتلقاها به القارئ .

٥ـ وقد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد فى تأثيره عن ملاحظات عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ، أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان ، وكما قال «سبتسر» ببراءة حكيمة : «هل من الضرورى أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب فى الشعر؟ وهى معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة فى مقال مصور عن سباق السيارات أو كلمة بنسلين فى جملة طبية» .

٦ـ ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة أخرى ذاتية لكنها واقعية أيضا ، وهى أن معظم باحثى الأسلوب لا يجيدون «التكنيك» الإحصائى ، بل ينفرون عادة منه ، مما يجدر معه ألاَّ نحملهم على مشقته دون ضرورة .

ومع كل هذه الاعتبارات فإنـه من الخطأ البين استبعاد المنظور الإحصائى من الدراسـة الأسلوبية ، فهناك على الأقل ـ طبقا لما يذكره «أولمان» ـ ثلاثة مظـاهر فى الـدراسة الأسلـوبية يمكـن أن تفيـد بشكل جـدى من المعـايير العددية وهى :

١ـ بـوسع التحليـل الإحصائى أن يسهـم أحيانـا فى حل المشـاكل ذات الصبغة الأدبية الخالصة ؛ فاستخدام هذا «التكنيك» قد يساعدنا مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفى الأعمال المجهولة النسب كما ذكرنا ، ويمكن أن يلقى ضوءا على مدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها ، وبوسعنا أن نفيد منه بشكـل حاسم فى علاج بعـض قضايا الشعر الجاهلى فى الأدب العـربى ومدى أصـالته . ومن نـاحية أخرى فـإن استخدامـه قد يساعـد على تحديد المسار الزمنى وتـاريخ كتابة أعمال مؤلف خـاص ؛ مثلما حدث فى «حوارات أفلاطون» وبعض أجزاء «تجليات رامبو» ، ولا شك أنه من الضرورى معالجة هذه الحالات بحذر وحكمة شديدين قبل أن نزعم الوصول إلى نتائج يقينية .

٢ـ كما أن المنظـور الإحصائى قد يفيـد فى تزويدنـا بمؤشر تقريبـى لمعدل تكـرار أداة خاصـة ودرجة تكثيفهـا فى العمل الأدبـى ، فمما لا ريب فيـه أن تكـرار ظاهـرة معينة مـرة واحـدة ، أو عشر مرات ، أو مـائة مرة فى الكتـاب الواحد له دلالـة مختلفة ، وكثير من الدراسات التى تـدور حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقـة عن هذا الأمر ، وينبغى تذكر قاعـدة «ديكارت» الذهبية التى يقـول فيها «لابد أن نعـد من كل ناحيـة ترقيما كامـلا ومراجعات عـامة نتأكد بعدها من أننا لم نغفل شيئا» .

٣ـ قـد تكشف الإحصـاءات فى بعض الأحيـان عن ظـواهر غير عـادية بالنسبـة لتوزيع العنـاصر الأسلوبية ؛ وهذا مـا يؤدى إلى طرح مشـاكل ذات صبغة جماليـة مهمة . فقـد توقـف بعض النقـاد مثلا عنـد قصة «الغـريب»

«لكامى» واسترعى انتباهه عدم تكافؤ توزيع الصور فى أجزائها المختلفة ؛ حيث يتراكم خمس وعشرون استعارة فى الفقرات الست التى تقص مصرع العربى على شاطئ الجزائر، بينما لا يتجاوز عدد الاستعارات فى ثلاث وثمانين صفحة سابقة على هذا المشهد خمس عشرة استعارة . وعندئذ تصبح الأرقام مجرد مثير للتأمل الجمالى فى العمل ؛ حيث يؤدى تفسيرها وشرحها إلى تحديد بنيته الأدبية . (٨٢٠ ١٤٥) .

وعندما أعلن الأستاذ «ميلير» أستاذ علم الاجتماع بجامعة «هارفارد» البيان الختامى لمؤتمر «إنديانا» الشهير لدراسة علم الأسلوب ، وتحدث من وجهة النظر الاجتماعية أعرب عن أسفه الشديد لأن الدراسات الأربع التى قدمت عن الأسلوب من المنظور الإحصائى قد مرت دون أن يعنى بها أحد ، وتجاهل المؤتمر أهميتها ، وهذا ما حفزه للقول بأن هذا الموقف يدعو إلى القلق ؛ إذ إن علم الإحصاء تقليدى قديم ، وقد يؤدى إلى القرب من مشكلة الأسلوب ، ثم أضاف قائلا : «وربما كان علماء الاجتماع أكثر حفاوة بالإحصاء من علماء اللغة والنقد ، مما يجعلنا نتساءل : ماذا نحاول أن نظفر به من المعالجة الإحصائية للأسلوب؟ إننا قد نتخيل أن هناك مكانا فسيحا لعلم الأسلوب ولفن الأسلوب ، كما أن هناك مكانا لعلم الأصباغ والألوان ومكانا لفن استخدام الأصباغ والأصباغ فى الرسم على القماش ، وإن لم يقع التحليل الإحصائى للأسلوب على هامش الجوهر الفنى كما تقع كيمياء الألوان بالنسبة للوحات العالمية ، ومعنى هذا أن الإحصاء قد يقارن بالكيمياء فى قدرته على تحليل عناصر الأسلوب ورصدها علميا ، لكن على أمل أن يرتبط بظاهرة الأسلوب بشكل أعمق من ارتباط الكيمياء بفن الرسم» . (٤٨ : ٢٨) .

ومهما كان الأمر فلابد للباحث أن يراعى مبدأين أساسيين للقيام

بإجراءات التحليل الأسلوبى بشكل «ديناميكى» يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة النقدية وهما :

أولا: التحديد الكمى الذى يشمل جميع عمليات رصد الوسائل «التكنيكية» الأسلوبية المتمثلة فى النص الأدبى وحصرها وتصنيفها ، مما يعد خطوة أولى فى القراءة النقدية ، وينجم عنها نوعان من النتائج : أحدهما تقويم العناصر التى تمارس تأثيرا أسلوبيا فعليا لاشك فيه على حساب العناصر الأخرى ذات الطابع الثانوى المترتب على فقدانها لمثل هذا التأثير. والآخر إبراز بعض الدلالات المركزة فى تلك العناصر.

ثانيا : تفسير هذه العناصر بتحديد جذورها الشخصية والموضوعية ؛ أى تقويم الوسائل الأسلوبية باستحضار جذورها الذاتية فى شخصية الكاتب من ناحية والشبكة الدلالية الموظفة لها من ناحية أخرى. ومن هنا فإن هذا التقدير الشامل لا يمكن القيام به إلا فى مرحلة أدبية معينة أو فى نطاق جنس أدبى خاص ، محوط بوجهة موضوعية «أيديولوجية» تضفى على هذه المكونات الجمالية طابعها المتماسك .

وعندئذ لابد أن يستحضر الناقد بحدسه النفاذ هذا التجذير الذاتى للأسلوب كى يتطابق مع الوجهة «الأيديولوجية» المحددة للكاتب ، مما يتيح له الفرصة فى نهاية الأمر أن يقدم تفسيرا مدعما بالبراهين للظواهر الأسلوبية التى قاسها كميا من قبل ، ويكتشف بذلك جانبها الكيفى وامتداداتها الموضوعية المقنعة . (٦٧ : ١٩٠) .

□ □ □

نماذج من الإجراءات التجريبية

عـرضنا فيما سبـق لأسس التحليـل الأسلوبـى الكبرى التى تعتمـد على فكرتـى التضاد والاختيار ومـا يتعلق بكل منهما مـن أشكال إجرائيـة ، لكن بقيت بعض الإجراءات التنفيـذية الأخرى ذات الطابع التجريبـى ؛ وهذا ما يقتضى أن نقـدمها بإيجاز حتـى يكون الباحث على بينـة من جميع المسـالك الممكنة فى التحليـل الأسلوبى . وقد تـرد كل هذه الإجـراءات أو بعضها إلى الإطار النظرى السابق ، لكنها لا تفقد بـذلك بروزها ولا أحقيتها فى أن تذكر على حدة ، لما تتميز به من طابع شديد الارتباط بالجانب التطبيقى فى البحث الأسلوبى ، وللطريقة التجريبية العملية التى تعتمد عليها .

ومع أن هذه الطريقة لا تقوم فى التحليل الأسلوبى بنفس الدور الأساسى الـذى تقـوم بـه فى العلـوم الأخرى ؛ حيـث أصبحـت منـاط الحصـول على المعلومـات وتحقيق الفروض ، إلا أنها يمكن أن تسـاعد الباحث هنـا أيضا ، وتحرره إلى حد ما من فكرة تقديس النص الأدبى التى تغل قدرته على التصرف إزاءه فيستطيـع عندئذ أن يخضعـه للتعديـل والتحـوير والتجـربة والقيـاس الكمى .

ومن أشهر هذه الإجراءات تجربة الحذف ؛ ويلجـأ إليها الباحث لتحديد الأبنية النحوية الأساسية فى النص واختبـار درجة تعقيده نـحويا ، وتتمثل فى

استبعاد جزء منه على سبيل التجربة . لكن الباحث قبل أن يقوم بالحذف عليه أن يحدد جميع الوحدات اللغوية التى ليست لها ضرورة جوهرية فى فهم النص . ومع أنه ليس من السهل دائما التحديد النظرى المسبق للعناصر التى يمكن الاستغناء عنها فإنه من الممكن وضع عدة مستويات للحذف تجعل من الميسور القيام بالتجربة على مراحل ودرجات ، ويؤدى هذا الاختبار إلى معرفة الأبنية النحوية الأساسية المكونة للنص من جانب ، والعثور على الحشو ذى القيمة الأسلوبية من جانب آخر؛ فالنموذج الواحد من الجمل البسيطة يمكن أن يتسع بعدد من الصفات أو الظروف أو الجمل الثانوية . وقد أدى إجراء هذه التجربة على مجموعات من الطلاب إلى نتائج مهمة فى مجال المقارنة الأسلوبية للنصوص ؛ الأمر الذى جعل الفوارق تتضح للعيان نتيجة لاختلاف كمية العناصر القابلة للحذف واختلاف الإمكانات النحوية .

كما أن هذا المنهج قد أفاد أيضا فى التمييز بين أنماط النصوص ، وهو يرتبط إلى حد ما بمنهج «أوهمان» فى الكشف عن تشابك الأبنية النحوية للنص بالعودة إلى الجمل النووية وعن طريق التحولات التى تستخدم لذلك .

ومن الممكن ممارسة هذه الإجراءات بأشكال عديدة ، وذلك بهدف الوصول إلى نتائج واضحة عن اختيار المؤلف من بين الإمكانات النحوية المتعددة؛ لكنها لا تتضمن رد الفعل لدى القارئ وهذا يجعلها ذات صبغة تمهيدية فى التحليل الأسلوبى .

وهناك فرض آخر يسمح بإمكانية أن يقوم القارئ بدوره فى إعادة بناء الأسلوب خلال عملية التلقى استجابة للاختيار الأسلوبى للمؤلف ؛ فلكى نبحث هذا الاختيار وبواعثه المختلفة وآثاره المحتملة ، ونقترب تجريبيا من الإمكانات اللغوية التى كان بوسع المؤلف أن يختار منها فى عملية الإنتاج ؛

لكى نبحث هذا يمكن أن نقوم بإجـراء استبدالى ؛ إذ ننطلق من وحدة لغوية معينة فى النـص لنضع بدائلها المحتملـة فى النظام اللغوى ، ولو كـان النص قديما تعين علينا أن نرجع إلى نظام اللغة وقت إنتاجه بقدر الإمكان ، ونطلب من دارسى الأسلوب الأدبى من الطلاب وضع قائمة بهذه البدائل المحتملة ، وهذا يساعـدهـم فى تكوينهم العلمـى والأدبى ، ويؤدى إلى ثراء الإمكـانات المتشابهة للمقارنة الأسلوبية واختبار تنويعاتها المتعددة .

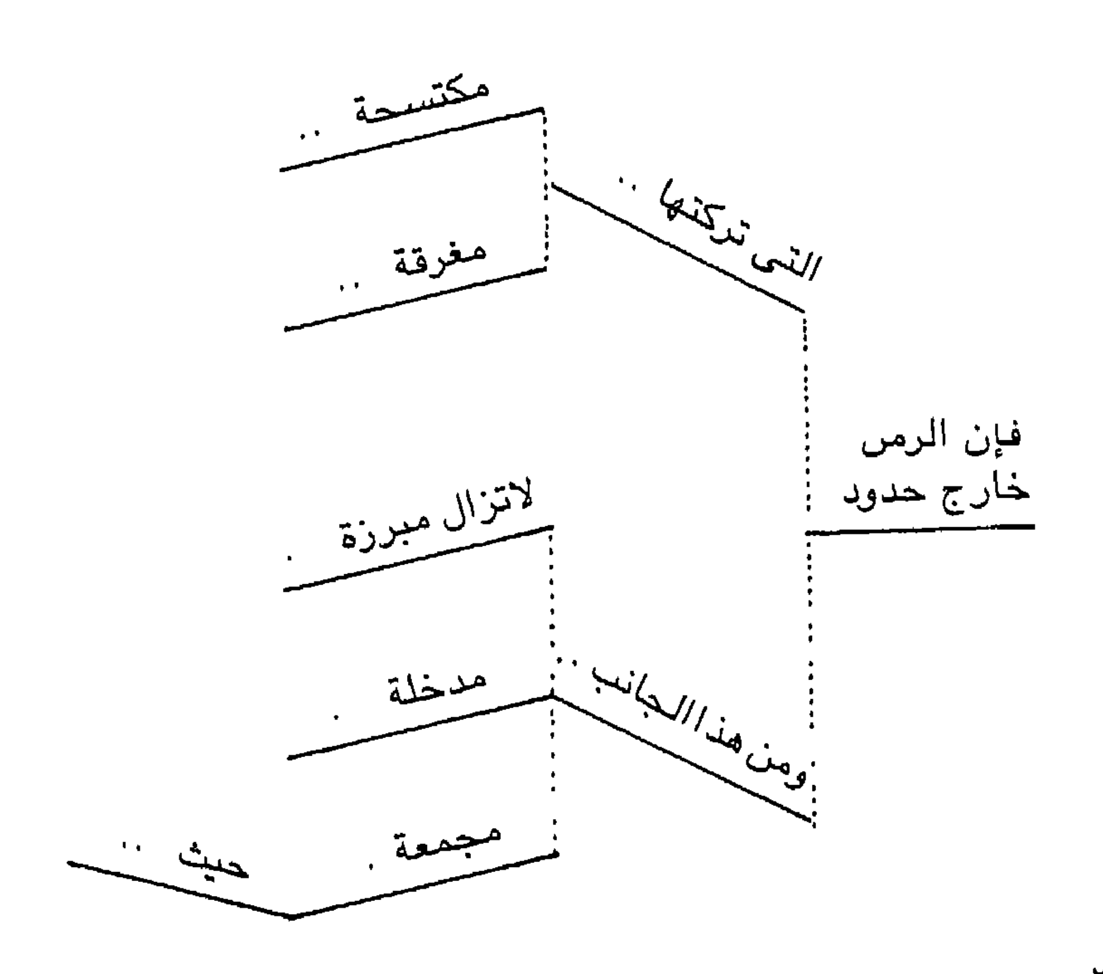
وبعد إجـراء هذه المقارنات بين الاحتمالات الممكنـة يعمد الباحث ـــ مع الحذر اللازم ـــ إلى تحليل البواعـث الكامنـة وراء الاختيار الأسلوبـى وتحديد قصد المؤلـف منه ، وربما أمكـن أيضا الوصـول إلى بعض النتـائج فيما يتعلق بالتـأثيرات الأسلوبيـة المحتملة لهذه الـوسائل المختلفـة ، مما يسمـح عندئذ بالبدء فى عملية التفسير الأسلوبى الأدبى (٧٣ : ١٤٧) .

وربما يتصـل بهذا الإجراء تحليـل الـروايـات المختلفة للنصـوص الأدبيـة ودراسة البدائل التـى يضعها الرواة كما حدث فى الشعر العربـى القديم ، لا بهدف تثبيت النـص وتجميده بـالوصـول إلى الوحـدة الأصلية التـى وضعها المؤلف ؛ فهـذه عملية توثيقيـة تتم باختبار النسيـج العام للنص وتحديـد ما يتلاءم معه من الوحدات المحتملة ، وإنما بقصد استعراض شبكة الإمكانات المتعـددة للنظام اللغـوى وقـت التدويـن ، وتحليل مـدى كفـاية النـص فى استيعاب تنويعاتها المختلفة .

ومن الطرق التى يعتد بها الآن كذلك فى التحليل الأسلوبى طريقة تبتدع إجـراءات خاصـة للتعـرف على بنية الأسـاليب بـالـرسم والتمثيـل البصرى للوحـدات النحوية فى الجمـل ومجموعاتها ؛ إذ إنه بـاستبعاد ملامـح التضاد الدلالية فـإن أبنية الجمل يصعب تلقيهـا فى الحال ؛ وخاصة إذا تكونـت من مجموعـات مطولة ، الأمر الـذى يجعل الدراسـات الأسلوبية تنحو إلى بنـائه بشكل بصرى .

فالجملة الرئيسية يتم تمثيلها كتابيا بخط أفقى والجمل التابعة بخطوط مائلة ؛ على أن تمثل جميع الوحدات اللغوية المتساوية نحويا بخطوط متوازية ، وتتمثل فى طول الخطوط كمية الوحدات المكونة لها ، ويمثل لهذا بعض الباحثين بفقرة من «بروست» يقول فيها واصفا لوحة مرمرية :

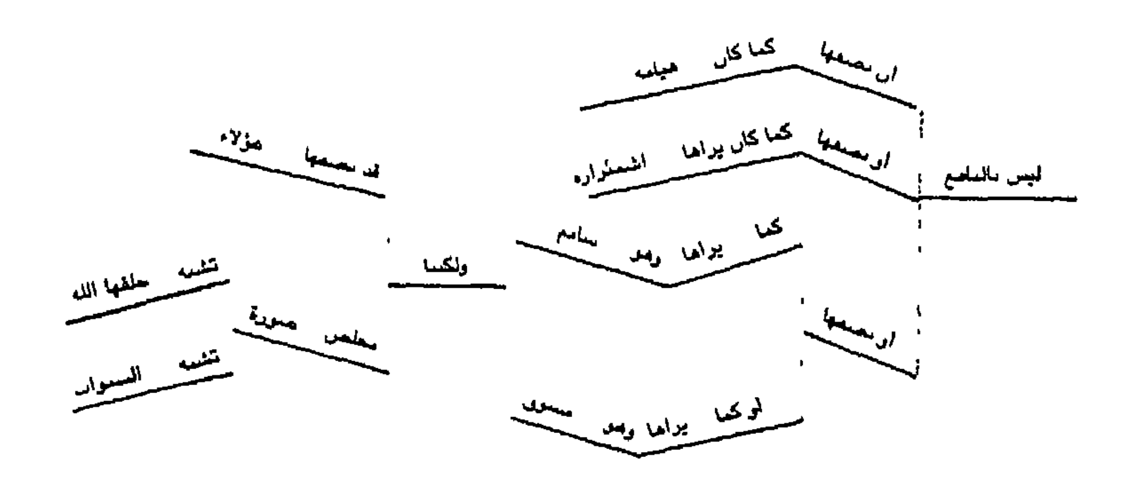
«فإن الزمن قد جعلها عذبة ، وانهمرت كالعسل خارج حدود قطراته التى تركتها هنا للوراء مع موجة شقراء ، مكتسحة بهوج حرفا قوطيا كبيرا بزهوره ، ومغرقة بنفسج المرمر الأبيض ، ومن هذا الجانب الذى اجتزئ أيضا لا تزال مبرزة الكتابة اللاتينية المركزة ، مدخلة خطوطا حمقاء فى وضع هذه الكتابة الرمزية ، مجمعة حرفين من كلمة واحدة حيث تتفرق بقية حروفها بشكل غير منتظم» .



فهذا الهيكل يوضح التوازى النحوى الذى يعتمد عليه بناء الجمل ، ويقوم التمثيل الخطى بهذه الطريقة ببيان حالات التناسب والتضاد النحويين بتجسيد اتجاهات التوازى واختلافها وتمثيل أطوال الجمل . (٧٣ : ١٤١) .

فإذا ما أخذنا بطريقة تلقائية أى نص عربى من الأدب الحديث وحاولنا أن نتبين ملامح تركيبه بهذه الطريقة البصرية اتضح لنا ما يتميز به من شكل بنيوى يتيح لنا الفرصة لعقد المقارنات بينه وبين غيره من النصوص المعاصرة له ، وبوسعنا أن نقرأ هذه الفقرة من قصة «سارة» للعقاد ونرسمها بالشكل التالى :

«وليس بالنافع أن نضعها كما كان يراها همام فى أيام صفوه وهيامه ، أن نصفها كما كان يراها فى أيام نفوره واشمئزازه ، أو نصفها كما كان يراها وهو على القرب سائم ، أو كما كان يراها وهو على البعد مشوق ، ولكننا قد نصفها مزيجا من جميع هؤلاء فنخلص من وصفها إلى صورة تشبه «سارة» التى خلقها الله ، وتشبه «سارة» التى يذكرها همام بعد زوال الغاشية وانقضاء السنوات» (سارة لعباس محمود العقاد ، صفحة ١٠١) .



فنرى كيف يمكن تطبيق هذا المنهج دون صعوبة على الأبنية المعقدة والوصول من خلال ذلك إلى وصف دقيق للأسلوب ، وإن كانت فائدته لا تتم سوى بإجراء مقارنات متعددة مع فقرات مختارة من أعمال نظيرة ، مما لا يتسع له المجال الآن ، لتوضيح نسبة التعقيد ومداه بشكل بصرى يصف الاختيارات النحوية المختلفة .

وينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا أن هذا الوصف ليس سوى وسيلة مساعدة لفهم الأسلوب فحسب ، وألاَّ ننسى أن التناسب النحوى ـ وكذلك التخالف ــ لا تبرز قيمتهما الأسلوبية إلا عندما يتعرف عليهما القارئ فى عملية التلقى .

وقد اتضح من تصور الأسلوب بمنهج تكاملى أن القارئ يلعب دورا مهما فى إعادة تكوين الأسلوب خلال التواصل الأدبى على أساس التقاط ملامح التضاد بحصيلة دراسات علم اللغة ونظرية الاتصال ، وبنتائج البحوث العلمية الأدبية الجديدة المرتبطة بعلم جمال التلقى ؛ فالقارئ هو الذى يعطى المعلومات الأساسية الحاسمة فى تحديد الملامح البارزة أسلوبيا فى إعادة تكوينه للأسلوب والتقاطه للتأثيرات التى تمارسها بالفعل أو بالقوة فى النص .

ومع أن تلقى الفرد للنص الأدبى وإعادة تكوين أسلوبه أمر شخصى إلى حد ما ؛ ومن ثم فلابد أن يختلف من فرد إلى آخر ، فإن هذا الجانب الشخصى لا يمس النص فى حد ذاته ، بل يتعلق فحسب بتقبل القارئ له ؛ هذا التقبل الذى يشمل عنصرا آخر غير ذاتى مستقل عن شخصيته . وما يقوم به التحليل الأسلوبى من الوجهة العلمية لا يتركز على رد الفعل الذاتى لدى قارئ واحد ، بل يشمل الشروط المشتركة العامة بين مجموعة من القراء فى عملية إعادة تكوينهم للأسلوب ؛ أى أنه يعتد فى التحليل بالعناصر المطردة مغفلا الاستجابات الفردية الشاذة .

من هنا ينبغى فى التحليل الأسلوبى التجريبى القيام بأكبر عدد ممكن من الإجراءات على أعلى نسبة ممكنة من القراء للوصول إلى تحديد تلك العناصر المطردة .

وقد قام بعض الباحثين الأسلوبيين من الألمان بإجراء تجارب واستخبارات على مجموعة من القراء ، طالبين منهم أن يبرزوا بالتخطيط الجمل والكلمات التى يرون لها أهمية أسلوبية خاصة ؛ أو تلك التى تستلفت نظرهم بصفة عامة ؛ لاتخاذها أساسا للتحليل ، والتمييز عندئذ بين درجات متفاوتة من التأثير الأسلوبى طبقا للنسبة المئوية التى أبرزت وحدته الأسلوبية أو خططتها . وقد تنشب بعض الصعوبات فى الإبراز نتيجة لتعلق الملامح بظواهر التناسب أو علاقات الوحدات المكونة للنص ببعضها ، ويمكن الاستفادة بأنماط مختلفة أو ألوان متباينة من الخطوط المبرزة .

ومع أن تلك التجارب لم تسفر حتى الآن فيما يبدو عن نتائج مؤكدة بشأن توافق ردود الفعل لدى القراء فإنه قد يكون من المثمر إجراؤها على مجموعات مختلفة فى ظروفها الاجتماعية وخبراتها المهنية والثقافية ودرجة اتصالها بالنصوص الأدبية لمعرفة ردود فعلها وتحليلها جماليا .

وتتميز الاستبيانات التى تعتمد على إجراءات التصرف فى النص بفاعلية خاصة ؛ إذ يمكن أن يتضمن الاختبار نصا مستمرا دون فجوات قد حذفت منه بعض الوحدات اللغوية غير الضرورية ، ويوصف لمن يجرى عليهم الاختبار طبيعة الوحدات المحذوفة من صفات أو ظروف أو موصولات ويطلب منهم أن يحددوا بخطوط رأسية الأماكن التى يظنون أن الحذف قد تم فيها فنستطيع عن طريق حساب عدد هذه المشاهد وأماكنها بالقياس إلى النص الأصلى أن نقوّم توقعات القراء ، فلو كانت هناك وحدة لغوية محذوفة من النص الأصلى لم يهتد إليها أى قارئ كان معنى هذا أنها مضادة لتوقعات

وذات قيمة أسلوبية بارزة بالتالى. وقد أجرى اختبار من هذا النوع على سبعين قارئا وثبت منه أن هناك حالات عديدة تتطابق فيها الإجابات مع النص الأصلى، كما أن هناك حالات أخرى لا يحدث فيها هذا التطابق.

على أن تجربة الإكمال هذه لا تغنى بطبيعة الحال عن تحليل ردود الفعل لدى القراء تجاه النص الأصلى ودراسة عملية إعادة تكوين الأسلوب التى يقومون بها؛ بل ينبغى أن تضم إلى هذا التحليل لتبيان مدى أهمية الملامح الأسلوبية.

ويمكن للقيام بهذه الإجراءات أن نسلك طرقا مختلفة؛ فنقدم للقراء مثلا عدة فقرات من السياق السابق على النص المعدل حتى تتكيف توقعاتهم مع أسلوب النص، كما أن الفوارق بين الوحدات اللغوية المحذوفة وإجابات القراء يمكن أن تعد من قبيل ملامح التضاد الأسلوبية ذات الأهمية الخاصة. كما يمكن أن نقدم نصا بعد حذف فقرات أطول منه تشمل وحدات أكثر جوهرية كالأفعال مثلا، ونجرى هذه التجارب على مجموعات مختلفة من القراء، ونذكر لهم مرة اسم المؤلف ونخفيه مرة أخرى حتى نختبر مدى توقعات القارئ على معرفة اسم المؤلف.

وثمة طريقة أخرى لإجراء هذه التجارب تتمثل فى إعداد إجابات مختلفة متعددة عن الأسئلة الواردة فى التحليل الأسلوبى ونطلب من القراء اختيار إحدى هذه الإجابات، وقد استخدمت هذه الإجراءات بنجاح كبير فى علم اللغة التطبيقى؛ وخاصة لتقويم مدى التقدم فى تعلم اللغات الأجنبية؛ حيث تقدم للطالب عدة حلول تتراوح ما بين ثلاثة أو أربعة، ويتعين عليه أن يشير إلى الحل الذى يراه صحيحا. وميزة هذه الطريقة أنها قابلة للتعميم ويسيرة فى التطبيق. على أن من عيوبها أيضا احتمال الوصول إلى الحل السليم بمحض الصدفة. وقد تؤدى هذه الطريقة إلى نتائج طيبة فى التحليل

الأسلوبى إذا ضمت إلى الطرق السابقة؛ فاختار الباحث مثلا المشاهد ذات الأهمية الأسلوبية طبقا لاختبار سابق مع مجموعة أخرى من القراء، وحذفها وأضاف إليها إمكانات أخرى مستخلصة من اختبار مجموعة ثانية وعرض كل ذلك على المجموعة الثالثة، عندئذ يستطيع أن يتبين بوضوح القيمة الفعلية للعناصر من خلال تأثيرها فى عمليات التذوق وأهميتها المستخلصة من إجراءات الإبراز والإكمال. (٧٣ : ١٥٣/ ١٥٥).

وهناك منهج تجريبى آخر لتحليل الأسلوب هو الذى يعتمد على دراسة مؤلف من خلال كلماته ذات الأهمية الخاصة التى تسمى بالكلمات «المفاتيح»، وهذا الإجراء يتقاطع مع الإجراءات الماضية؛ إذ يمكن أن يتم اختباره من الوجهة الإحصائية بحيث تكون الكلمة «المفتاح» هى التى يصل معدل تكرارها فى عمل معين أو لدى مؤلف معين إلى نسبة أعلى مما هى عليه فى اللغة العادية. كما يمكن اختباره بالملاحظة المباشرة وتفسيره من المنظور النفسى أو الوظيفى؛ بحيث يمدنا بإشارات دالة عن عقلية المؤلف أو ملاحظات مهمة عن البنية الداخلية للعمل الأدبى.

وإذا كانت هذه الكلمات المفاتيح تقوم بدور مهم فى علم الدلالة البنيوى فإن هذا مما يجعل استخدامها فى الدراسات الأسلوبية خصبا مثمرا، وإن كان استخدامها فى النقد الأدبى يعود إلى القرن الماضى على الأقل؛ فقد كتب «سانت بيف» مثلا يقول: «إن لكل كاتب كلمة مفضلة تتردد بكثرة فى كتاباته، وتكشف بطريقة غير مباشرة فيمن يستخدمها عن بعض نقاط الضعف والرغبات الدفينة» وقد أشار «بودلير» إلى هذا الرأى بقوله: «يقول أحد النقاد إننا لكى نكشف عن روح شاعر ما، أو على الأقل عن شواغله العظمى علينا أن نبحث فى أعماله عن أكثر الكلمات دورانا؛ فهذه الكلمات هى التى تبوح بهواجسه الملحة»، ويجىء «فاليرى» فى منتصف هذا القـ

العشريـن ليقول عـن تلك الكلمات : « إنها كلمات تتردد لـدى كاتـب معين بشكل يدل على أن لها رنينا خاصا عنده ، ولها بـالتالى قوة إيجابية خلاقة أشد فاعليـة من الاستعمال العادى ، ويعد هـذا نموذجا للتقـويمات الشخصية ، أى لتلـك القيم الخاصـة العظمـى التـى تلعب دورا مهما فى الإنتـاج العقلى بشكل يضفى على التفرد الشخصى أولوية بالغة» . (٨٣ : ٧٥) .

ومعنى هذا أن الكلمـة «المفتاح» تعتمد على تصور نسبـى ؛ فهى الكلمة التى تتمتـع بمعدل تكرار لـدى مؤلف معين يفـوق نسبتها عند معـاصريه ، ولعـل هذا يلقـى ضـوءا على تمييـز واضح يقيمـه عـالم ريـاضى بين نـوعين منهـا : «كلمات ــ موضـوعـات» و «كلمات ــ مفاتيـح» ، فـالأولى تشير إلى المصطلحات التى تتردد لدى كاتب معين بحكم الموضوعات التى يعالجها ، بينما تشير الأخرى إلى الكلمات التى تفـوق فى ترددها المعدلات العـادية لدى أمثـاله فى نفـس الموضـوعات ؛ ممـا يعطيهـا دلالة متميـزة . أى أن الكلمات «المفـاتيـح» بهذا المفهـوم المحـدد تعتمـد على معـدلات التكـرار النسبيـة لا المطلقة ، مما يضطـرنا أن نحدد القاعـدة العادية قبل أن نصـل إليها ، ويظل اكتشافها بالرغم من ذلك عمليـة حساسة ، إذ لابد أن نتفادى بعناية قصوى ما أطلق عليه «الكلمات السياقية» التى يرجع السبب فى معدلات تكرارها إلى الموضوع قبل أى باعث أسلوبى آخر.

وقـد أخذت بعـض البحوث عـن الكلمات «المفاتيـح» طابعـا إحصائيـا بحتا ، ومن الممكـن توجيهها أيضا ــ كما يقول «أولمان» ـ للاعتـداد بالجانب النوعى والكيفى للكلمات ، فبعض علماء الدلالة يرون أن الكلمات «المفاتيح» إنما هى عنـاصر معجمية تعبر عن مثـل مجتمع ما ، وبهذا المنظـور تمت إعادة دراسة أعمال «كـورنى» مثـلا على ضوء مجمـوعة مـن الكلمات المفاتيـح التى تلخص بتركيـز مثله وقيم المجتمع الفـرنسى فى عصره مثل القيمـة والفضيلة

والكرم وغيرهـا ، واعتبرت كلمة «المجد» هى الكلمـة الرئيسية الكاشفـة عن ذروة شـواغـل وهموم أبطـاله ، كما درس أحـد البـاحثين فكـرة «الهوة» عنـد «بودلير» والكلمات المرتبطة بحقلها الدلالى فقدم إضافة مثرية لتحليل عناصر الرؤيـة الشعرية عنده . وبهذا فـإن دراسة الكلمات «المفاتيح» قـد انتقلت فى الآونة الأخيرة إلى دراسة الحقول الدلالية بمنهج بنيوى ، واستكشاف العناصر المستقطبة فيها ، وعلاقات التبادل والتضاد بينها ، وتحليل الشبكة الأخيرة لها لربطها بالنموذج المثالى ، واختصارهـا فى معادلتها الأخيرة ؛ قبل البحث عن تفسيرها الجمالى والاجتماعى معا . (٨٣ : ٧٧) .

ومـن الإجراءات التحليليـة التجـريبية فى علـم الأسلـوب دراسة النسبـة القـائمـة بين الجمل الفعليـة والاسميـة ، فيرى بعـض الباحثين أن الطـابـع الاسمـى للجملة سلبـى ، بينما يرى آخـرون أنه إيجابـى ، ويعتمد أصحـاب الرأى الأول على الحجج الآتية :

١ ـ تتميز الأسماء بخاصيـة «إستاتيكية» ثابتة ، مما يجعلها أقـل حيوية من الأفعال ، وغالبـا ما يدافع البـاحثون عن هذه الفكـرة ببراهين فلسفية عميقة تعود إلى أرسطو نفســه ، أو إلى القديس «توماس الإكوينـى» من بعده ، على أنها فكرة نسبية ترجع إلى حد ما إلى طبيعة كل لغة ومدى تعبيرها عن الأفعال والحالات ودرجة اشتقـاق الأسماء فيها وتحميلها للدلالات المتحـركة بكلمات تتراوح بين المناطق الفعلية الخالصة والمناطق الاسمية الثابتة .

٢ ـ لما كانت الجمل الاسمية عادة قصيرة والفعليـة طويلة فإن هذا يترتب عليه مزيد من الحيوية والوضوح فى الأخرى عن الأولى .

٣ ـ النص الذى تخضع كل جملة فيه ـ أو معظمها ـ لنموذج أساسى واحد يعد نصًّـا رتيبا ، أمـا الأسلوب الفعلى فيـؤدى إلى لون مـن التنويـع الخصب لتعدد أزمانه وحالاته واستثماره لطاقة اللغة الخلاقة .

أما الـذين يـرون أن الأسلوب الاسمى الـذى يعتمد على الجمـل الاسمية أفضل مـن السابـق فإنهم غـالبا مـا يتخذون مـوقفا ضمنيـا غير مصرح به ؛ فالأسلوب الاسمى يمارس أكثر مما يشرح أو يدعى إليه ، وما يمكن أن يتراءى من حجج أنصاره الضمنية نوجزه فيما يأتى :

١ـ أنه أسهل فى الكتابة ؛ وهو مـا يجعل من الطبيعى أن يختاره أو ينجرف فى تياره من يعنى بما يقول أكثر من عنايته بالطريقة التى يقول بها .

٢ـ يساعـد الأسلوب الاسمى على تأكد الطابـع غير الشخصى للعبارة ، وهذه مفارقة طريفة ، فالكتابة العلمية مثلا ـ بالمفهوم العريض للكلمة الذى يشمل الكتابة الفلسفيـة والتاريخية ويقابل الأدبية الفنيـة ـ تتفادى التعبيرات الشخصيـة التى قـد تتجلى فى الفعـل المبنى للمعلـوم ؛ ممـا يجعلها تلجـأ إلى الجمل الاسمية من ناحية وإلى المبنى للمجهول من ناحية أخرى .

٣ـ يتميز الأسلـوب الاسمـى بميزة أخـرى بالنسبـة للكتـابة العلميـة ؛ فالفعـل لا يحتوى على فكـرة الشخص فحسـب ؛ بل يتضمـن أيضا العـدد والزمن ، وإن كـان البعد الزمنى هو الـذى يعتبر أساسيا فيه ، وهـو ما يجعل بوسع الكاتب تفادى هذا التحديد بتركه للجمل الفعلية وإيثاره للاسمية .

٤ـ يبـدو أن الأسلـوب الاسمـى أقل استخـدامـا فى لهجـات الحديـث الجارية ، نظرا لطـابعه النموذجى «التكنيكى» القاصر على الكتـابة المستثمرة لجميع ميزاته .

ويلاحظ الباحثون أن هذه الأحكـام غير مطلقة ولا قاطعة ، ولا تخلو من نقط التقاء بين الجانبين ؛ فالذين يدافعـون عن الأسلوب الاسمى لا يزعمون أنـه أكثر طـرافـة ولا أناقـة ولا ثـراء ، والـذين ينتقـدونـه لا ينكرون أنـه غير شخصى ، ويكاد الكل يجمع على أن الأسلوب الفعلى أصعب فى الكتابة من الاسمى ، وعلى أن ميزة هذا الأخير أنه وسيلـة للوصول إلى هدف محدد ، بينما يتميز الأول بخصوبته الدلالية وثرائه الأدبى . (٨٩ : ٩٥) .

ولابد أن نأخذ فى اعتبارنا أن هذه الأحكام مبنية على تحليل خواص الجمل الفعلية والاسمية فى لغة مثل الإنجليزية ؛ فهى من قبيل دراسة أسلوب اللغة ، أما إذا تناولنا هذه المشكلة فى اللغة العربية فإن جميع الحجج والبراهين السابقة لابد أن تخضع حينئذ لمراجعة جذرية ؛ على ضوء منطق اللغة العربية الخاص ، والاختبارات التجريبية فيها ، ووظائف هذه المقولات لديها . . .

ويتصل بهذه القضية المنهج التجريبى الطريف الذى عرضه باستفاضة كبيرة وطبقه بمهارة بالغة الزميل الدكتور سعد مصلوح ، وهو منهج «بوزيمان» الذى يقوم على تمييز النصوص الأدبية وإبراز خواصها عن طريق تحديد النسبة إحصائيا بين الكلمات المعبرة عن حدث والكلمات المعبرة عن وصف ، أى نسبة الفعل إلى الصفة ، على فرض أن هذه النسبة تكشف عن مدى أدبية الأسلوب «فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمى» (٦ : ٦٠) .

ولأن هذه النظرية قد ظفرت فى اللغة العربية بما لم يظفر به أى مبدأ أسلوبى آخر بفضل الجهد التطبيقى الممتاز الذى اقترن بها ، فمن واجبنا أن نقف عندها قليلا لنقدم جملة من الملاحظات المنهجية عليها ؛ دون أن يعنى ذلك رفضا لها ، بل إن النقد الموضوعى فى حسابنا هو أجدر أشكال الحفاوة العلمية .

ولعل أبرز ما تتميز به هو طابع المصادرة على المطلوب ؛ فهى تقوم على فرض يربط بين نسبة الفعل للوصف فى العمل الأدبى وجملة من الخصائص اللغوية والجمالية ، وإذا كان هذا الربط قد سبقته عدة إجراءات تجريبية فى اللغات الأخرى فلاشك أنه يختلف نسبيا باختلاف اللغات . كما أن هذه المقولات ليست عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ، أو صالحة لكل جنس وعصر، وهو ما يجعل من المتوقع اختلافها أيضا باختلاف الأجناس

الأدبية والعصور التاريخية ، وافتراض القانون العام المطرد فى كل زمان ومكان يجافى إلى حد ما روح العلم فى العصر الحديث وإن تـدثر فى نهاية الأمر بثوب المعـادلات الريـاضية ؛ وذلـك لافتقـاده للنسبية الضروريـة أو حتى لما كـان يسميه القدمـاء «اختلاف الجهة» ، فهو يعتمـد على مقولة عقلية ظنيـة تحتاج لجهد تجريبـى مسبق منبثـق من النصـوص نفسها فى لغـاتها المختلفة وقـابل للتعديل المتوالى طبقا لما تبوح به هذه النصوص فى أوضاعها المتعددة .

ونتيجة لهذا الطابـع القانونى العـام للمعادلة فإن البحـث على ضوئها لا يستهـدف الكشـف عـن الملامـح المميـزة لكـل عمـل أدبـى مـن الـوجهـة الأسلوبيـة ، بل ينتهـى إلى تحديد النسب التـى قد تتشـابه مـع آلاف النسب الأخرى دون أن يعنى ذلك أى توافق حقيقى فى الأسلوب ؛ إذ إن التركيز على المشابـه بين النصوص يـوشك أن يغـرى بطمس المعـالم المتميزة وهـى المجال المفضل لعلم الأسلوب .

وبالإضافـة إلى ذلك هناك بعض الملاحظات الأخرى المتصلـة بالتطبيق ؛ منها عدم الدقة فى حساب النسب الريـاضية ؛ ففى المثال الأول الذى يسوقه البـاحث مـن كتاب «مستقبـل الثقافـة فى مصر» يستبعد الأفعـال الناقصـة والجامدة ـ وقد يحتاج هذا لبعض المراجعة والتمحيص من بقية اللغويين ـ ثم ينتهى إلى نتيجـة مؤداهـا أن «عدد الأفعال فى النـص ثمانية وعـدد الصفات سـت ، وتكون نسبـة الفعـل إلى الصفـة فى النص = ٣ : ١(٦ : ٦٤) مـع أن النسبة فى هذه الحالة لابد أن تصبح « ٤ : ٣» ، وأغلب الظن أن هذا ليس مجرد خطأ مطبعى ؛ إذ يكاد يكون مطردا فى الحسابـات التالية مما يجعل القارئ فى شك مـن أمره مـع كل الأرقـام ، وهل تخضـع لمنطق ريـاضى آخـر أو تحتاج لمراجعة وضبط؟ ومـن جانب آخر نجـد أن الوقوف عند هـذه النسب وعدم الإفاضة التحليلية فى تقديم التفسير الجمالى لها وبحث بقية الأبعاد التصويرية

والمكونـات الشعريـة فى النص واستخلاص دلالتهـا الأدبية اكتفـاء بالمقـولة الرئيسيـة ، دون الشك الخصـب فى مدى مطـابقتها لطبيعـة الخواص الأدبية الأخرى والمحاولة المستمرة لتعديل الفرض الأول ونقده ؛ كل هذا قد يؤدى إلى لون مـن إفقار الدراسـات النقدية للأسلـوب بإحالتهـا إلى جملة من الهيـاكل العددية مما يعد ثمنا فادحا لغلبة الروح الرياضى اللغوى على الدراسة ؛ الأمر الذى يقتضـى اتخاذ موقـف متكامـل ينحو إلى الإفـادة من جميـع الإجراءات والتجارب ، ولا يقتصر على طريقـة فريدة فى تناول الأسلوب إيمانـا بجدواها المطلقة فى كل الحالات دون تذرع بالروح النقدى السليم . . .

وقـد وضـع بعـض البـاحثين فى نهاية الأمـر أسسـا تجريبيـة تعتمـد على الاختبارات والاستبيانات لتقويم النتائج الأسلوبية المستخلصة من النصوص الأدبية ، وقياس تأثير الملامح الأسلوبية على القـارئ ، فإذا كانت الأسئلة قد وجهت إليه مبـاشرة عن مدى تقديره للمـلامح الأسلوبية كـان من الصعب استخلاص نتائج مهمـة من وراء ذلك ؛ إذ كلما وجهت الأسئلـة بشكل غير مبـاشر كان هـذا أفضل ، حتـى لا يجد القارئ نفسـه فى موقـف معملى غير طبيعى . وليس مـن اللازم أن يكون واعيا دائما بدوره فى عمليـة التقويـم ، أو يفترض فيه القدرة على التعبير عن ردود فعله بكلمات ملائمة ، وعلى البـاحث أن يعيد تفسير الإجابـات التى حصل عليها كلما تقـدم فى النص واستجمع المواد حولـه . ولكى يتغلـب الدارسـون على هذه الصعـوبات فقـد استفادوا بمعطيات علـم النفس التطبيقى فى استخـدام الاختبارات غير المبـاشرة التى تلقى ضوءا على عمليـات التداعى وحركة المشـاعر والتقديرات الـلاشعورية لمن يتم اختبارهم ، بحيث لا يعرفون على الإطلاق هدف الاستبيان ، وتصبح ردود فعلهـم التى لا تـرتبـط فى الظـاهر بمـوضـوع الاختبـار أفضل مصـدر للمعلومات النقية ؛ وخاصة الجانب اللاشعورى منها .

وقد استخدم هذا المنهج فى علم اللغة لقياس عمليات الإيحاء فى المعنى ، ثم استكملت خطواته فى علم النفس ، وأطلق عليه «منهج الرسم القطبى» ، ويطلب فيه من المختبرين التعبير عن ردود فعلهم الشخصية تجاه تصور معين أو كلمة أو نص باستخدام قائمة من الصفات التى تتراوح بين قطبين متخالفين ؛ مثل : إيجابى وسلبى أو قوى وضعيف أو حار وبارد أو متعين ومجرد إلى غير ذلك ، ويقدم لمن يتم اختباره سلم متدرج يستطيع أن يشير فيه إلى درجة رد الفعل لديه فى كل من الاتجاهين المتخالفين على النحو الآتى :

	٣	٢	١	صفر	١	٢	٣	
إيجابى								سلبى

ويمكن عن طريق هذا النموذج تحديد خاصية الإجابة ومدى اتجاهها إلى الجانب الإيجابى أو السلبى أو وقوفها عند درجة الصفر المحايدة . ومع أنه قد يبدو فى الظاهر أن مجموعات الصفات الثنائية لا تمت بصلة لموضوع الباحث إلا أنه من المؤكد بعد عدد من الاختبارات أن يكون بوسعنا تحديد أنماط ردود الفعل الشخصية ؛ وهو ما يتيح لنا أن نضع رسما بيانيا يوضح النسبة المئوية للمعلومات التى حصلنا عليها من الاستخبار ونقارنه بنتائج الاستخبارات الأسلوبية الأخرى فى عملية تفسيرية شارحة .

وقد استخدم بعض الباحثين أيضا هذه الطريقة للوصول إلى عدة مقولات أسلوبية أساسية بوسائل تجريبية ، من أهمها «التقويم الأسلوبى» و «التأثير الشخصى» و «المحسنات» و «التجريد» و «الخواص» ، إلا أن المشكلة التى ساورت ظنون هؤلاء الباحثين أنفسهم ـ على ما يعبر عنها أحدهم ـ تكمن فى التساؤل الآتى : هل تتصل جميع هذه الأبعاد حقيقة بالأسلوب؟ أم أن بعضها يرتبط بمضمون النص؟ ومع أنه ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا دائما أنه

ليس ثمة حد فاصل بين الأسلوب والمضمون ، وأن نجتهد فى تصور الأسلوب على أنه طريقة معالجة المضمون والشكل الذى يبرز به إلا أن نوعية هذا الموضوع تفرض نفسها بلاشك على كيفية المعالجة والتناول ، أى على الأسلوب . (٧٣ : ١٦٢) .

ولا تعد هذه نتيجة مرضية ، وخاصة بالنسبة لنظرية علم الأسلوب التى تعتمد على التجريب والرياضيات والإحصائيات ؛ وهو ما يقتضى ضرورة العودة إلى هذه الإجراءات والمناهج بالتنقيح والاستكمال ، حتى تستوفى كل الشروط العلمية من ناحية وتصب فى تيار البحث الأسلوبى بمحصلتها الأخيرة من ناحية أخرى ، ولا يتأتى ذلك دون الجهد النظرى المنهجى أولا ، والمحاولات التطبيقية الدائبة التى تثرى المعرفة الأدبية ، وتكشف جدليا عن نقاط القوة والضعف فى البحث الأسلوبى .

ولا ينبغى أن تصرفنا هذه الإجراءات التجريبية بألقها الرياضى المبسط عن حقيقة أساسية فى البحث الأسلوبى وهى أنه يقع ـ كما قلنا فى البداية ـ على الحدود الفاصلة بين علم اللغة وفن الأدب ، وبهذا فلن يبوح بكل أسراره بأدوات البحث اللغوى البحت ، ونخطئ السبيل إن قصرناه على مجموعة من الإجراءات التجريبية ، وظننا أنها تلغى ما قبلها من محاولات مخلصة لإبراز معالمه ، بل إنها قد لا تؤدى فى نهاية الأمر إلا إلى تأكيد لمحة نقدية حدسية لمعت فى ذهن باحث متوقد الحس ، وإن كانت ستمده بطبيعة الأمر بالأدوات المنهجية لتأصيل فكرته وتعميقها وإقناع القارئ بها وربطها بغيرها من الأفكار الجمالية الشارحة .

□ □ □

دائرة الخواص الأسلوبية

□ التحليل الوظيفى للمجاز.

□ مشكلة الصورة الأدبية.

□ عن أساليب الأجناس الأدبية.

التحليل الوظيفي للمجاز

إن هدف التحليل الأسلوبي الحديث للأشكال البلاغية المختلفة لا يمكن أن يقتصر على مجرد حصرها وتعدادها فى النص الأدبى، بل لابد أن يبين أوضاعها المحددة ويكشف عن علاقتها المتناغمة أو المتنافرة بالتركيز على مظهرين : أحدهما معرفة التوظيف البلاغى لهذه الأشكال وقياس مداه ووصفه، والآخر محاولة اكتشاف الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال فى نص معين على ما سواها ودورها فى تكوين بنيته .

فإذا مضت إجراءات القراءة الأسلوبية على هذه الوتيرة أمكن شرح النظام الجمالى لبعض الممارسات الأدبية انطلاقا من تحليل عملية صياغة الأشكال البلاغية الغالبة عليها، كما يمكن تحديد الأوضاع التى يشغلها كل إجراء مركزى وبيان ما يحيط بها من ملابسات توضح طبيعة توظيفه ودلالته لأسلوبية؛ فإذا كانت السخرية مثلا هى الشكل البلاغى المركزى فى النص عن طريق ذكر الشيء وقصد نقيضه استطاع تحليل العوامل المحيطة بالتعبير أن يكشف عما إذا كان مظهرا لموقف وجودى نقدى من الحياة أو تهكمى تشاؤمى أو عدمى رافض لها أو مجرد حيلة مرحة غامرة، وبهذا يتم الربط بين الشكل البلاغى والرؤية الأدبية للفنان (٦٧ : ١٤٢) .

وقد أشرنا من قبل إلى بعض مبادئ «جاكوبسون» اللغوية، ويهمنا أن

نشرح الآن الأساس العلمى الذى وضعه لتحديد الفوارق بين أهم الأشكال البلاغية ؛ وخاصة بين المجاز المرسل والاستعارة ، وما يترتب على ذلك من الوجهة الوظيفية ، فهو يرى أن أهم مظاهر الحبسة وعيوب النطق تتجسم فى اضطراب إحدى ملكتين لدى الإنسان ، اضطرابا يسيرا أو خطيرا ، وهما ملكة الاختيار والإحلال أو ملكة الضم والجمع ، وينتج الاضطراب الأول نقصا سيئا فى عمليات «الميتالغة» أو «ما وراء اللغة» أو حديث اللغة عن نفسها ، بينما تنتج الآفة الأخرى نقصا يتصل بكفاية الحفاظ على مستويات الوحدات اللغوية ، ويترتب على الأول العجز عن إقامة علاقات التشابه ، كما تقضى الآفة الأخرى على علاقات التجاور السياقية ، وبهذا تصبح الاستعارة مستحيلة عند اضطراب التشابه ، ويصبح المجاز المرسل غير ممكن عند اضطراب التجاور. ويمضى «جاكوبسون» فى تحليل علاقة التجاور باعتبارها علاقة خارجية ، بينما يعد التشابه علاقة داخلية ، فيضع بهذا أساس نظرية دلالية للاستعارة والمجاز المرسل تتسم مقولاتها العلمية بالتماسك والفاعلية . (٤٩ : ١٦) .

فإذا راجعنا وظائف المجاز المرسل وقيمتها الأسلوبية على ضوء هذه النظرية وجدنا أنه يكمل الوظيفة الإشارية العادية للغة فى نفس الوقت الذى يبرز فيه الجوهر الشكلى للرسالة ؛ مضيفا إلى تسمية الواقع الموصوف بيانا عن الشكل الخاص الذى يتصور به المتحدث هذا الواقع ، أى أن المجاز المرسل يعبر عن طريقة رؤية الأشياء والإحساس بها ؛ فهو لا يبدأ إذن بالعملية اللغوية بل يسبقها ويكيفها ، فإذا أشرت إلى صاحب لك يحمل «مسدسا» فى جيبه وقلت له : لماذا تحمل الموت معك؟ فإنك لم تبدأ وعيك بحتمية العلاقة السببية بين «المسدس» والموت عند النطق بالعبارة ، بل لابد أن تكون قد تمثلت وشعرت جيدا بهذه العلاقة حتى طغت فى نظرك على أى اعتبار آخر، من هنا فإنها تشير «للمسدس» فى نفس الوقت الذى تشير فيه إلا

رؤيتك له وإحساسك به فى واقع شعـورك الباطنى ، ولا يفعل المجاز المرسل سوى ترجمة كل ذلك إلى اللغة .

وعندما نقـرأ فى «الأيام» لطه حسين هذه العبارة : «وإنما كـان يلزم بيته فى أيام الراحة لا يفارقه ، وربما خلا إلى نفســه اليوم كله فى غرفته ؛ إلى أن يلم به ذلك الصوت العـذب فيقضى معه ساعة من نهار» (الأعمال الكـاملة المجلد الأول الأيام : ٥٧٦) فإننا ندرك أن العلاقة بين الصوت وصاحبته ليست مجرد شكل مجازى فى التعبير اللغوى ، وإنما هى انعكاس يستحضر بـدقة ما يملأ دنيا الراوى ويشبع كينـونته ووجدانه ، فإذا كانت نـوافذ استقباله تنحصر فى الأذن فـإن طاقـة الإرسال المقـابلـة تتكشف فى الصـوت الذى تـذوب عبره الشخصية وتتسرب إلى نفس صاحبه ؛ فهو مجاز أقـرب تجسيدا للواقع المباشر وأقوى دلالة عليـه من التعبير اللغوى العادى لدى عامـة الناس ؛ وعلى هـذا يتضح لنا ما يقوله نقاد الأسلوب فى تحليل طبيعة المجاز المرسل وطريقة قيامه بـوظيفته مـن أنـه يؤدى فى اللحظـة الأولى إلى تلخيـص خواص الأشيـاء فى وجدان المتحدث واختـزالها إلى خاصية فريـدة يتركز عليها انتباهـه ، وتتوقف هذه اللحظـة على حرية ذهنـه فى تجاوز كل الصعوبـات للوصول إلى هـدفه بطرق عديدة ، وهو ما يدفعه أحيانـا لأن يدمغ حقيقتها بأشكال مختلفة طبقا لاهتماماته الجوهرية ، وكما يقول «فاليرى» فإن الحقيقة المشتركة أو الواقع ليس سـوى حالـة خاصـة لعالم أعصـاب مشاهـدة ، أو لحظة فى وعيـه ، أو مجرد ذبذبة ونظام من القيم ، وعملية الذهن الأسـاسية هى تركيز العدسة الباصرة والتقاط الأشياء فى الوعى بطريقة تبرز خواصها أو تميعها وتمحوها ؛ توضحها أو تطمسها طبقا لأهدافها .

وقد نجد فى تحليلنا لبعـض أشكال المجاز المرسل باعثا آخـر هو الاختزال والحذف والإيجاز؛ وخاصـة فى بداية التعبير قبـل شيوعه ، فنتحـدث مثلا فى

حياتنا اليومية عن «الصينى» ونقصد الزجاج المصنوع فى الصين، و«العجمى» ونعنى به السجاد والبسط الفارسية، ومهما كان باعث الاختزال هذا واعيا أو غير واع فهو يرجع إلى ما أسماه «بالى» الكسل فى التعبير كمظهر للكسل فى التفكير؛ إذ لو كان التلقى أوضح لفرض على المتحدث تعبيرا أشمل وأدق، غير أن الأمر لا يعود فى الإيجاز دائما إلى الكسل؛ بل قد يعود إلى عناية المتحدث واهتمامه بأن يضفى على عبارته طاقة تعبيرية هائلة، ومن ثم ينبغى علينا عند إعادة النظر فى المقولات البلاغية العربية ألاّ نقف مشدوهين دائما أمام كل إيجاز باعتباره ذروة الإصابة فى الأداء اللغوى، بل علينا أن نميز بين المواقف التحليلية التفصيلية التى يصبح فيها كسلا لا مبرر له، والمواقف المكثفة التى توجب حذف الفضول وسرعة الإيقاع؛ مما يتصل أساسا بالوظيفة التأثيرية للغة.

وما دام من الميسور فى معظم الحالات ترجمة المجاز المرسل إلى عبارة أخرى تضاف إليها فحسب الصيغة التى تدل على العلاقة المشار إليها فلا مانع عندئذ لدى بعض العلماء من اعتباره مجازا بالحذف من الوجهة الوظيفية.

وبمراجعة الأنواع المختلفة للمجاز المرسل ربما تأكد لنا أن كل مرتبة منها تتعلق بحذف كلمة خاصة بها فى حالات:

ـ وضع السبب مكان المسبب مثل «رعينا الغيث» بحذف عبارة «النبات الذى سببه».

ـ وضع المسبب مكان السبب مثل «أمطرت السماء نباتا» أى «ماء هو سبب النبات».

ـ المكان موضع المحتوى مثل «شربت كوبا» أو «ماء الكوب».

ـ الحال مكان المحل مثل «فليدع ناديه» أى «أهل ناديه».

ـ الرمز مكان المرموز إليه مثل «كلنـا فداء للعلم» أى « للوطن الذى يرمز له العلم» وهكذا على التوالى يمكن حل كثير من نماذج المجاز المرسل على أنه مجاز بالحذف ، مما يؤدى إلى تقريب كبير بين هذين النوعين من المجاز؛ إذ إن كليهما يعتمـد فى أداء وظيفته على وضـع القـول فى محور سيـاقى ، وذلـك فى مقابل الاستعارة التى تعتمد على المحور الاستبدالى كما أشرنا من قبل .

وقد لا تظهـر مثل هـذه النتيجة بـوضوح فى جميـع أحوال المجـاز المرسل العربى ؛ لأن تغيير العلاقة فى بعضها يمس الصلة بين الكلمة والشىء الذى تعبر عنه ، ولا يقتصر أثـره على صلة الحذف بين الكلمات نفسهـا ، فعندمـا أقول «أشرب كـوبا» فـإن التعبير ينبسط على المستـوى المجازى بـوضوح لأن الكوب شىء لا يشرب ، والفرق بين هـذا التعبير وبين الاستعارة مثلا هو أن العـلاقة المبـاشرة بين الكوب والماء بينـة لا لبـس فيها ، وهـى علاقـة الحال بالمحلول فيه ؛ أى أنها علاقـة بين الشيئين فى ذاتها دون اللجوء إلى أية عملية تجريدية وسيطة ، بينما تربط الاستعارة بين الدلالات دون حـاجة لإقامة علاقة بين المدلولات الخارجية كتلك التى يقيمها المجاز المرسل .

ويلاحظ أن مستخدم المجاز المرسل لا يشترط أن يكون دائما على وعى تام ببواعثه ؛ بل قد لا يدرك أنه يخرق قـانون التعبير العادى للغة ، بعكس صانع الاستعارة الذى يتـوافر لديه عادة قـدر أعظم من القصد الواعـى ، ومن هنا يصبـح من الضرورى عنـد التحليل المتـأنـى لهذه الألوان المجـازية أن يفيـد الباحث من معطيات علم نفس اللغة لشرح كيفية قيامها بوظائفها ؛ وخاصة ما يترتب على ذلك من نتائج تتعلق بقيمها الأسلوبية فى التعبير.

وهنـاك مصطلحـان بـلاغيـان فى علم الأسلـوب الغـربـى يجدر بنـا أن نستوضح مقـابلهما فى البلاغة العربيـة التقليدية لتفادى الخلـط والإبهام عند التحليـل ، وهما «الميتونيميـا Metonymie» و«سينكدوكـى Sinecdokue»

فالأول ـ طبقا للمعجم الأدبى الفرنسى ـ «مصطلح بلاغى، دال على شكل توضع فيه كلمة مكان أخرى وتؤدى معناها» وبهذا المفهوم العام فإن «الميتونيميا» قد تصبح اسما لكل أشكال المجاز المرسل؛ لكنه لا يلبث أن يحصرها فى نطاق العلاقات الآتية :

ـ وضع السبب مكان المسبب أو العكس؛ أى ما يعود لعلاقة السببية .

ـ وضع المحتوى بدلا مما يحتويه أو المكان بدلا من الشىء؛ أى علاقة الظرفية المكانية .

ـ وضع العلامة بدلا من الشىء الذى تشير إليه .

ـ وضع الاسم المجرد بدلا من المحسوس المحدد المتعين .

ـ أجزاء الجسم باعتبارها جماع المشاعر والعواطف بدلا من هذه المشاعر نفسها .

ـ لقب مالك المنزل بدلا من المنزل نفسه والسابق بدلا من اللاحق .

أما المصطلح الآخر «سينكدوكى» فيعتبره هذا المعجم نوعا خاصا من «الميتونيميا» ويتمثل فى «إعطاء معنى خاص لكلمة تدل على معنى أعم منه» أو العكس من ذلك «إعطاء معنى عام لكلمة تدل عادة على معنى أخص منه» .

ونتيجة لذلك فإن «الميتونيميا» تتمثل فى إحلال كلمة محل أخرى لعلاقة بينهما غير التشابه؛ فتكاد تعادل بذلك ألوان المجاز المرسل العربى الذى تتسع علاقاته لأكثر من ذلك نتيجة لسعة التعبير العربى نفسه، بينما تقتصر العلاقة فى النوع الآخر «سينكدوكى» على العموم والخصوص، أو الكلية والجزئية فحسب . (٤٩ : ٨٩/ ٩٢) .

وقد نبه «جاكوبسون» على ضرورة اهتمام علماء الأسلوب بالمجاز المرسل فى دراسة الأدب الحديث، ورأى فيه الطابع المميز للأدب الواقعى؛ بينما تعد الاستعارة عنده من خواص الأدب الرومانتيكي والرمزى؛ إلا أن الدراسات المنهجية اللاحقة تشير إلى أنه ليست هناك ثمة علاقة حتمية بين الأدب الواقعى واستخدامات المجاز المرسل عامة، وإن كانت هناك علاقة واضحة للنوع الآخر من المجاز الذى يعتمد على العموم والخصوص أو الكلية والجزئية بالأدب الروائى الواقعى؛ إذ لوحظ فى الدراسات التطبيقية أنها وسيلة مجازية عظيمة الشيوع بين الكتاب الذين يريدون لفت نظر قرائهم إلى التفصيلات الدقيقة للواقع الموصوف، وهذه من أهم الشواغل الرئيسية للأدب الواقعى عموما. وعلى ذلك لا ينبغى للدراسة الأسلوبية أن تعامل مجموعة تعبيرات المجاز المرسل بنفس الطريقة كما لو كانت تنتمى كلها للمنبع ذاته أو تترك نفس الأثر لدى القارئ، كما أنه لا ينبغى أن يحجم الباحث بعد التصنيف الأول لها عن محاولة العثور على الخيوط الموصلة إلى وحدة تأثيرية شاملة لكل الأشكال المستعملة معا؛ مما لا يعزى لأحدها بمفرده.

ولما كان المجاز المرسل يتميز بخاصية انزلاق الإشارة بالتجاور السياقى فمن الطبيعى أن يعتمد تأثيره الأسلوبى على هذا الانزلاق ويمضى فى اتجاهه، وبينما لا يقوى انزلاق إشارى واحد على أن يحدث سوى انطباع يسير لا يكاد المتلقى يشعر به فإن تتابع هذه الانزلاقات ووقوعها فى نفس الاتجاه لابد أن يحدث حركة تؤدى بدورها إلى وسم النص من خلال الكتابة المجازية بسمة خاصة مميزة فى رؤية الواقع؛ نتيجة لنسبة وروده ودرجة انصبابه فى تيار موحد الاتجاه.

وعلى هذا فإن للمجاز المرسل دورا نشطا فى تكوين الصور الأدبية؛

فليست الاستعارة الشكل المجازى الوحيد الذى يضيف عنصرا محددا للمستوى الإشارى للقول، بل إن بعض الصور المهمة اللافتة لا تتم إلا من خلال عمليات المجاز المرسل، إما باعتبارها أساس الصورة، وإما باعتبارها الدعامة التى تثيرها عندما تضع شيئا متعينا مكان شيء مجرد؛ مثل التعبير عن الملكية بالعرش، ومثل التعبير ببعض أجزاء الجسم عن كله عندما نقول عن فلان إنه «ينفق على سبعة أفواه» بدلا من «أطفال». وينبغى دراسة معدلات تكرار هذه الصور فى مختلف الأجناس الأدبية لتحديد خصائصها. فمعدل صور المجاز المرسل والكناية فى المسرح الكلاسيكى ـ وخاصة المأساوى منه ـ مرتفع نتيجة لمتطلباته الجمالية وصعوبة استيعاب لغته للصور اللافتة غير المتوقعة التى تنجم عن الاستعارة؛ فالطابع الحصيف للغة المأساة يقتضى عدم إضعاف الخاصية الإشارية المباشرة فيها، وتلاؤم الحاجات المجازية والتصويرية مع ضرورات الموقف بحيث لا ينصرف اهتمام المشاهد أو القارئ إلى الشكل التعبيرى فى ذاته على حساب متابعة الحدث فى حرارته وتقلباته.

وبينما يلاحظ على العملية الاستعارية أنها تركز على ازدواجية الرؤية خلال التقاطها للواقع؛ إذ تمزج بين شيئين مختلفين وتسمى أحدهما باسم الآخر فإن عملية المجاز المرسل ـ وكذلك الكناية ـ تمضى فى الاتجاه المضاد فلا تستبدل أحدهما بالآخر وإنما تعتمد على إجراء توحيدى بين العناصر المتفرقة. وكثيرا ما يناط ببعض أشكال المجاز المرسل تحديد وجهة نظر الكاتب وبلورة رؤيته فى العمل، فزقاق المدق عند نجيب محفوظ مثلا يعنى هذه الحارة الضيقة من حارات القاهرة القديمة كما يعنى سكانها من البشر خلال الحرب العالمية الثانية؛ لكن امتداد ظل هذا الزقاق كمكان وقيامه بدور المركز فى الحركة القصصية وتحديدا لمصائر من يسكنه ـ جعله يقوم بدور البطولة الفعلية فى القصة ويفرض نفسه على عنوانها، ويبلور رؤية المؤلف لعالمه. والدم فى مسرحية «فيدرا» «لراسين» يعنى هذا السائل الأحمر الحيوى كما يعنى وشائج

القرابة والرحم فى الأسرة الواحدة ويلخص العناصر المأساوية فيها من خلال وظيفته الكنائية. فعلينا فى التحليل الأسلوبى للأعمال الأدبية أن نقيس مدى اعتماد الكاتب فى تصويره على توظيف أشكال المجاز المختلفة ومدى تكراره للكنايات لتحديد طريقة تقديمه للواقع الداخلى والخارجى، ونقطة الارتكاز التى يتكئ عليها بكل أبعادها فى الحجم ودرجتها فى الفعالية. (٤٩ : ١٢٠).

فإذا ما انتقلنا إلى الاستعارة للكشف عن طبيعة توظيفها الأسلوبى فحسب؛ إذ إن الحديث عنها بلاغيا وتاريخيا ليس قصدنا الآن ولا يتسع له مجال القول سوى بالإشارة المركزة، وجدنا للوهلة الأولى أن الدراسات البلاغية التقليدية قد ظلت حبيسة النموذج المنطقى الذى وضعه «أرسطو» لتحديد العلاقة بين التشبيه والاستعارة طيلة القرون الماضية؛ مما أدى فى نظر علماء الأسلوب إلى عقم هذه الدراسة وقصورها على ذلك التفسير الأولى البسيط. فقد رصد «أرسطو» أربعة أركان للتشبيه: المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه، وحلل أربعة إمكانات منطقية وعملية لوروده؛ فإما أن ترد فى العبارة الأركان الأربعة؛ وإما أن يحذف وجه الشبه فحسب، أو تحذف كذلك الأداة، وكل هذا ما زال يدخل فى نطاق التشبيه؛ وإما أن يحذف المشبه كذلك ولا يبقى سوى المشبه به؛ عندئذ يصبح الأمر من قبيل الاستعارة. وقد ظلت البلاغة العالمية ـ والعربية أيضا ـ مدينة لهذا النموذج حتى اليوم؛ مما جعلها تتعسف فى تفسير الجوانب العديدة من لا معقولية اللغة، وتعجز عن احتضان جميع إمكاناتها التعبيرية التى تتجاوز البنية السطحية الظاهرة إلى التعمق فى شبكات الأبنية التحتية للتركيب، وذلك لاعتمادها على ربط اللغة منطقيا بالواقع، وحصر وظيفتها فى الإشارة إلى هذا الواقع وتحديد أبعاده، بينما تدل التجربة المباشرة على أن ثمة طرقا أخرى لغوية للتعبير عن هذا الواقع بل وخلقه أحيانا، فإذا سمعنا عبارة دارجة

بسيطة مثل «كان يأكلها بعينيه» نتمهل كثيرا كى نردها إلى حظيرة التحليل المنطقى، ونفسر أية استعارة على وظيفة التشبيه مع الاختلاف الجوهرى بينهما فى كثير من الحالات المألوفة وخاصة فى الاستعارة المكنية .

ونتيجة لذلك فإن الدراسات الحديثة للأسلوب تنزع إلى إحلال النموذج الدلالى محل النموذج المنطقى، وهو يعتمد على أساس مخالف له؛ إذ يركز على كيفية أداء العبارة لدلالتها باعتبارها رسالة يبثها مرسل ويتلقاها مستقبل ويفك شفرتها لإدراك دلالتها. ويمكن بتحليل هذه العملية الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة معا خلال التوصيل؛ دون الاحتكام المسبق إلى المقولات المنطقية الذهنية التى تعجز عن احتضان منطق اللغة نفسها، ولا تستطيع قياس ذبذباتها الحرارية الكامنة فى كل تعبير على حدة. وعندئذ تتحول القواعد البلاغية العامة إلى مؤشرات أسلوبية لا تفرض منطقا عقليا على جميع لغات البشر، بل تستقرئ كل لغة وتدرس إمكاناتها التعبيرية الماثلة فى نصوصها بالفعل، وتحدد طرق أدائها المختلفة لهذه الإمكانات .

فإذا بحثنا عن وظيفة الاستعارة وباعثها وجدنا أن البلاغة التقليدية تعزو إلى اللغة عموما ثلاث وظائف أساسية هى : الإخبار والإمتاع والتأثير: DO-CERE, PLACERE, MOVERE وتتصل وظيفة القول الآلى بنقل المعلومات بطريقة منطقية، إلا أن الاستعارة تحقق عامل الاقتصاد اللغوى بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادى لكلمة معينة، وتحقق تلاؤمه مع المعنى الجديد الذى يفرضه السياق، والاختيار الذى يتم بين عناصر هذه الدلالة يجعل الاستعارة وسيلة لتخفف القول من بعض العناصر غير الضرورية؛ فإبرازها للصفة الغالبة يجعلها تلح على العنصر الضرورى للتفسير الملائم للرسالة؛ على أن هذه التأثيرات التى تنتجها الاستعارة فى مجال التوصيل المنطقى لا تتبلور فى وعى جميع المتحدثين أو

معظمهم؛ مما يبعث على الشك فى إمكانيـة العثور فى هذا المستوى الإعلامى على بواعث الاستعارة الفعلية. وفى نطاق هذه الوظيفة الإعلامية للغة يلاحظ أن الاستعارة تقوم بمهمة أخرى أقل ترددا وإن كانت أكثر وعيا إذ تتم بطريقة إرادية، وهى مهمـة التسمية المتحدثة، فعـن طريق الاستعارة يمكـن إعطاء اسم لما لم يسم فى الـواقع؛ فخلق هذه الاستعـارات وعملية تحولها إلى تسمية من وسائل إثراء معجم اللغة، ولكن الاستعـارة ليست هى الوسيلة الوحيدة لتسمية ما لم يطلق عليه اسم من الأشيـاء، وحتى عندما تقوم بهذا الدور فلا تظل استعـارة سوى فترة وجيزة ثم لا تلبـث أن تصبح اسما خالصـا، وذلك مثل كلمة «قطار» التى تعنى قديما قافلة الجمال، ثم استعيرت لوسيلة الانتقال الحديثة، ثـم أصبحت دالة عليها دون أى أثـر للمجاز. ونتيجة لذلـك فإن هذا الاستخدام الاستعارى قليل ولا يمثل باعثا مهما مستمرا فى فعاليته.

على أن ثمة جانبـا آخر يتصل بما سبق، وهو أن الاستعـارة كما قد تعطى اسما لواقع لم يسم من قبل قد تقوم بكسر حاجز اللغة وقول ما لا يقال؛ فعن طريق الاستعـارة مثلا يعبر الصوفيون عما لا يقال أو يترجمون إلى اللغـة ما يند عن وسـائل اللغة، وكـذلك الاستعـارات فى شعر الغـزل تحاول فى كثير من الأحيان أن تعبر عما لا تطيقه اللغة عادة، مثل قول «مجنون ليلى»:

تكـــاد يــدى تنــدى إذا مــا لمســـــتها
ويـنـبــت فى أطـــرافها الـــــورق الخضـــر

ومع أن كلمـة «تكاد» تجذب المجـاز إلى منطقة المقاربـة وتمحو شيئـا من معالم الاستحالة فى عملية الإخصاب النبـاتى باللمس، إلا أنها لا تقوى على إزالة كل أثر مدهش لحيويتها ولامعقوليتهـا معا. فالجهد الذى يبذله الشاعر كـى يترجم إلى الكلمات وعيـه بالكـون الذى ينـد عن حـدود المنطق واللغـة

العادية لابد أن يسوقه إلى مجال الاستعارة ؛ فـأن تتجاوز باللغة ما تستطيع أن تقوله لغة الإعلام البسيطة محاولا أداء إعلام أرقى وأعقد ، مما يدخل فى نطاق الشعر وتعبيرات الحب والوجد والتصوف ؛ كل ذلك يمثل باعثا مهما للعملية الاستعارية .

أما الـوظيفة الثانية للغـة وهى الإمتاع فيبـدو أنه من المنتظر أن نجـد فيها أهم بـواعث الاستخـدام الاستعارى ؛ فـالاستعارة صـورة حاولـت التقاليـد البلاغية والنقدية القديمة أن تـرى فيها دائما محسنا للأسلوب ، وقد يترك هذا لدينـا انطباعا عامـا بأن وظيفة الإمتـاع تتصل بالتعبير الأدبى فحسـب ، مما يحدد الفرق المميز بين الأسلـوب الأدبى وغيره ، وأنه يكفى أن تضـاف بعض الأشكال البلاغية إلى أى قول حتى يصبح أدبيا ، مما يعد تبسيطا مخلا للأمور لا يأخـذ فى اعتباره الطبيعة المعقدة للغـة ، فالوظيفة الجماليـة للغة لا تقتصر على التعبير الأدبـى ، بل تتجلى أيضـا فى عنايـة الإنسـان بأن يكـون حديثـه العادى جيدا وحسنا حتى يهتم بـه المرسل إليه أو المتلقى له ، فجمالية التعبير ليست فنـا من أجل الفـن فى غالبيـة الأحيان ؛ بل تستهـدف وظائف محددة أبعـد من ذلـك . على أن الاستعارة أقـل وسـائل التصويـر استجابـة لهدف التحسين والتزيين ؛ فالتشبيه مثلا إذ يجعـل الصورة تحافظ على قوامها المتعين وتدخـل على مستوى التـواصل المنطقى يعـد استجابـة أوضح لهذا الهدف ، والاستعارة المحملة بالقصد الجمالى تلفت النظر إلى عفوية القياس أو التشبيه الذى تعتمد عليـه بشكل يجعل من الممكن التقاط هـذا القياس ذهنيا ، وفى هـذه اللحظة تميـل كفة الاستعـارة إلى جانـب الرمـز والإشارة ؛ لأن القصـد التجميلى لا يكمـن عادة فى الاستعـارة الجديـدة الأصيلـة ولا يمثل بـاعثهـا الأساسى ، وإن هى أحدثت هذا الأثـر الجمالى ـ ولابد أن تحدثه ـ فهو نتيجة لها وليس باعثا عليها .

وتبقى أمامنا إذن وظيفة أخيرة للغة وهى التأثير؛ أى الإقناع والتحريك وإحداث رد فعل لدى القارئ أو المستمع ، ولكى نقنع لابد أن نعتمد على الحجج والبراهين المنطقية ونتجه أولا للعقل ، بينما ينبغى لكى نؤثر ونحرك أن نمس أولا جانب الحساسية ونثير رد الفعل العاطفى ، وترتبط فاعلية الإقناع بمدى تخففه من الأسس المنطقية التى يمكن أن يعتمد عليها الذهن لمعارضته ؛ مما يجعل الاستعارة الأداة المثالية لهذا اللون من الإقناع ؛ فالصورة التى تؤديها تتمثل فى إيحاءات داخلة فى جوهر الرسالة ، وإن كانت بعيدة عن مستواها المنطق ؛ إذ يمكن لنا أن ننتقد التشبيه ونرفضه برفض التعليل القياسى الذى يعتمد عليه ، ويمكن أن ننكر الصلة بين الرمز والمشار إليه ، لكن من العسير الاعتراض على الاستعارة . ولعل أشد الاستعارات تأثيرا هى الاستعارات «الديناميكية» التى تتميز بحركة تجعلها متحولة متوالدة ، بدلا من أن تتبلور فى مجاز أو رمز تعبيرا عن علاقات ذهنية من تلك التى تهدف إلى إحراز التقدير الجمالى ؛ فإن الصورة «الديناميكية» تؤدى إلى توليد حركة تفضى إلى سلسلة أخرى من الصور، ودون حاجة إلى أن تكون مجموعة الصور لوحة متكاملة فإن فى تواليها وما تضفيه كل واحدة على سابقتها من تأثير عاطفى يرفع درجة حرارة التعبير الشعورية حتى تصل إلى مستوى يكاد يلغى عملية الرقابة المنطقية الباردة التى تعترض طريق التشبيه وصيغ المجاز الأخرى . وفى هذا الطابع العاطفى تكمن أبرز بواعث الاستعارة وأهمها بالنسبة للوظائف اللغوية ؛ إذ تنزع للتعبير عن شعور يريد أن يفرض المشاركة فيه على المتلقى لضمان استجابته الكاملة .

وإذا كان هدف البحث عن بواعث الاستعارة قد اعتمد مرحليا على وظائف لغوية تقليدية تجاوزتها الدراسات الحديثة فربما أمكن مراجعته

واختباره على ضوء نظرية «جاكوبسون» التى شرحناها من قبل ؛ فالوظيفة الإشارية التى تحيل إلى السياق وإلى الواقع الخارجى للمرسل والمرسل إليه تخف وطأتها عندما تتجاوز التعبير المباشر إلى التعبير الاستعارى، والوظيفة المتعلقة بأداة الاتصال لا يلحقها تغيير يذكر، أما الوظيفة الشعرية المتصلة بجوهر الرسالة نفسها فإن الاستعارة تقوم فيها بدور كبير وإن لم يكن حاسما. وبالنسبة لوظيفة ما وراء اللغة التى تتركز فى «كود» الرسالة أو شفرتها فهى التى تجعل الاستعارة ممكنة، والبواعث الجوهرية للاستعارة تأتى إذن من الوظيفة الانفعالية المتمثلة فى المرسل ؛ ومن الوظيفة الندائية الموجهة إلى المرسل إليه، وهو ما يجعل من الممكن القول فى نهاية الأمر بأن الاستعارة تقوم فى الحقيقة فى معظم الأحيان بالتعبير عن انفعال أو شعور وجعلهما موضوعا للمشاركة. (٤٩ : ٨١/ ٨٧).

وهناك خطوة أساسية فى الدراسة الأسلوبية للاستعارة تعتمد على التصنيف الموضوعى لها فى الأعمال المدروسة ؛ فعند بعض المؤلفين الذين تنحو أعمالهم إلى توضيح مفاهيم وأفكار معينة، أو تحاول الإحاطة بجوانب متميزة من الواقع يصبح من الضرورى تجميع مختلف الاستعارات التى تشير إلى هذا الواقع لتحديد الفكرة التى يقدمها المؤلف عنه، وقد تقوم بعض الأقيسة بتوضيح ما تعجز عنه الحدود المنطقية، ومن المعروف أن خيال المؤلف يجنح عادة فى اتجاه عدد محدود من موضوعات مفضلة هى التى تكون الصور الطاغية عليه، ومجموعة هذه الصور الطاغية تمثل عالم الكاتب الخيالى، بيد أن رصد بيان بالاستعارات المتصلة بكل موضوع غير كاف، بل لابد من دراسة كيفية تعانق الدلالات المختلفة لهذه الاستعارات المتصلة بنفس الموضوع، مما يعد وسيلة فعالة للكشف عن جوانب مختلفة من الكاتب لا تستطيع الوسائل النقدية العادية أن تهتدى إليها.

كما أن هذا التصنيف كاشف أيضا عندما يشير إلى غياب بعض الجوانب المتعلقة بالصور المفضلة، وقد يثرى التحليل الموضوعى للاستعارات بالبحث عن مصادر الصور بالبحث لدى الكاتب المدروس، وإذا كان نقد المصادر قد فقد أهميته اليوم فإن هذا الإهمال كثيرا ما يخفى نوعا من الكسل أو الفشل؛ ففى الواقع ليس هناك أصعب ولا أطول من هذا البحث عن المصادر الذى قد ينتهى غالبا إلى مجرد رصد عدة احتمالات، لكن النتائج فيما يتعلق بالصور كثيرا ما تكون دالة كاشفة؛ فتبدو مثلا الاستعارة التى كانت تعد مناط الإعجاب بأصالتها ومهارة أدائها وهى مجرد تتويج لتقليد سابق، بينما تبدو استعارة أخرى كانت تحسب تكرارا لغيرها وقد عدلت العلاقات الاستعارية بتحوير الدلالة والتعبير بهذا الشكل عن جانب من رؤية جديدة للعالم. فتاريخ استعارة واحدة أو تتبع موضوع استعارى واحد قد يمدنا بمصدر خصب ثرى نتعلم منه الكثير.

وإذا كان من المألوف إلى حد ما تحديد المصادر الأدبية للاستعارة فلا ينبغى أن نكتفى بذلك، فالأوساط الاجتماعية للكاتب والظروف المحيطة به وأنشطته الإنسانية المختلفة والمناظر الطبيعية التى يشاهدها وجملة خبراته وتجاربه؛ كل ذلك يمده أيضا بصور غالبا ما تترجم إلى شكل محدد من المقارنات أو تتجلى فى استعارات حية أصيلة إلى جانب الاستعارات التراثية الأدبية، كما أن الكاتب غالبا ما يستمد من عالمه الداخلى الأقيسة التى تسمح له بالتعبير عن رؤيته للواقع، وليس هذا العالم الداخلى بدوره سوى محصلة خبراته وتجاربه وإبداعه. فدراسة الصور هكذا تسمح لنا باستجلاء ما يشغل الكاتب وإدراك محاور اهتمام الوسط الذى يتحرك فيه، وربما مركز اهتمام مجتمعه بأكمله.

على أنه قد لا يكون من الميسور التمييز بين المصادر المكتبية التراثية وما

عداها من منابع التجربة الحية ؛ لكن أليس العمل الأدبى فى ذاته مزيجا ملتحمًا من هذين العنصرين؟ وتزداد قيمة تحليل الموضوعات والمصادر كلما اتسعت لتشمل مجال الصورة بصفة عامة ، وقد نجد لدى التحليل التطبيقى أن الصور التى تعود إلى تجارب الحياة المباشرة تؤثر شكلا من أشكال البلاغة مثل التشبيه مثلا ، بينما تتخذ صور المصادر الأدبية شكلا آخر مثل الاستعارة كما اتضح لدى دراسة بعض الكتاب .

وعلى أية حال ، ينبغى عند دراسة الاستعارة تحديد مدى أهميتها النسبية داخل النص ، وفى بعض الحالات المتميزة يمكن لنا أن نتابع من خلال دراسة المخطوطات طريقة تولدها فى العمل الأدبى ، وعندئذ نستطيع أن نتبين ما إذا كانت الاستعارة تبرز منذ الوهلة الأولى أو تخضع لتعديلات متتابعة وإضافات متتالية .

ولكى نستطيع تقويم أهمية الاستعارة فى نص أدبى ونستوضح إطارا محددا لتوزيعها لابد من الاعتماد على الإجراءات الإحصائية كما سبق أن أشرنا ، لكن هذه الوسائل الكمية ينبغى أن تصحبها مؤشرات أخرى غير كمية ؛ فالتأثير الناجم عن الاستعارة الواحدة ليس هو نفسه فى كل حالة نظرا لما يتصل بها من سياق خاص ، وقياس قوة كل منها وأهميتها ومدى قيمتها قد لا يعتمد سوى على الحس الشخصى للباحث ؛ ففكرة القوة المختلفة المستويات للاستعارة تحد من أهمية استخدام الإحصاء وتفرض وسائل أخرى فى الدراسة الأسلوبية للصور.

وما دام تحول الاستعارة إلى وسيلة إثراء معجمى يخفف من تأثيرها ويحرمها من عنصر الإدهاش كما أشرنا من قبل ـ فإنه ينبغى تقدير درجة أصالتها بدقة فى وقت تأليف النص ؛ مما يقتضى بطبيعة الحال الاعتماد على معارف دقيقة فى تاريخ اللغة تزداد أهميتها بدرجة تقادم النص . كما يقتضى أن نأخذ فى

الاعتبار ذوق العصر والمعايير الجمالية التي يفرضها على الكاتب، وفى العصر الذى تتحدد فيه هذه المعايير يمكننا أن نتبين مدى استجابة الكاتب لها أو خروجه عنها. على أن الاستعارات التى تتساوى فى الجدة غالبا لا تتعادل فى التأثير، فبعضها شديد الحيوية يقاوم التآكل خلال الزمن ويحتفظ بقدرته على الحياة خلال قرون طويلة، وبعضها الآخر ينزع إلى الثبوت والتجمد فى اللغة كعناصر معجمية بعد أن يفقد بريقه وجدته، وهذه الأخيرة تهم دارس تاريخ اللغة فى الدرجة الأولى، بينما تهم السابقة دارس الأسلوب الفردى للكاتب.

وربما توهم البعض أن مصير الاستعارة يخضع للأقدار، وأن الكاتب لا يستطيع أن يتنبأ بمستقبل الصورة التى يخلقها، إلا أن اختبار الاستعارات التى تحتفظ ببريقها الفطرى جعل الدارسين يكتشفون فيها جميعا خاصية مشتركة؛ وهى أنها دائما تقدم أقل عدد ممكن من عناصر الدلالة المشتركة بين المعنى الأصلى للكلمة واستخدامها الاستعارى دون أن تصل إلى درجة الإلغاز؛ فكلما كانت العلاقات القائمة بين الجانبين بعيدة دقيقة كلما كانت الصورة أقوى شعريا وأكثر كفاية تأثيرية، فلا يكفى بعد العلاقة لضمان قوة الاستعارة؛ أو خفاء وجه الشبه كما يقول البلاغيون القدماء، بل لابد من دقة المقابلة وقابليتها للضبط والتحديد، وإلا أفسحت المجال للعلاقات التعسفية التى اعتمد على أمثالها السرياليون مما لا يدع مجالا للحديث الفنى عن الاستعارة.

وينبغى للدراسة الأسلوبية إذن أن تحدد وظائف وبواعث الاستعارات فى النص المدروس على ضوء المؤشرات العامة التى شرحناها من قبل، ولعل أشد تأثيرات الاستعارة قابلية للتحليل هو القيمة المتضمنة فيها؛ ففى كل مجتمع وكل عصر هناك سلم للقيم يحتوى على عناصر ثابتة مثل السماء والذهب والنور تعد حقائق متميزة مقابلة لقيم أخرى سلبية مثل الأرض

والتراب والظلام ، وقد تفيد الاستعارة فى تعديل هذا السلم المسلم به فى كثير من الأحيان ؛ فأن تسمى شيئا باسم شيء آخر أرفع منه أو تطلق عليه تسمية عامية أو غليظة متصلة بما هو أدنى منه فإن هذا يشير إلى اتجاه ينحو لتعديل طفيف فى مراتب هذه القيم ، وحتى لا نفسر القيمة التى تحملها الاستعارة بطريقة عشوائية متعسفة ينبغى أن نتأمل نظام القيم الذى يتجلى فى تمثيلات الكاتب المأخوذة من مجال الصورة وما توحى به . كما ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا فى نهاية الأمر أنه عندما لا تثير الاستعارة سوى صورة بعيدة باهتة لأصلها ؛ أى عندما نجد أنفسنا أمام ما يطلق عليه «بالى» «الصورة العاطفية» فإن التأثير الوحيد الناجم عنها دائما يكون نتيجة حكم القيمة الكامن ضمنيا فى التعبير الاستعارى ، وحتى لو كانت هذه الاستعارات الإيحائية ضعيفة للغاية ، فإنها لا تخلو من أهمية أسلوبية كما تدل على ذلك معدلات ورودها فى النصوص المفعمة بالروح العاطفى . (٤٩ : ١١٥) .

على أن الدور الذى يقوم به حكم القيمة عادة فى الاستعارة يتصل بشكل وثيق بعملية الاختبار الدلالية التى تسمح للصيغة الاستعارية بأن تعبر فحسب عن جانب واحد من الحقيقة التى تشير إليها ، وهذه عملية إبراز تساعد على فرض طريقة معينة فى رؤية الأشياء مما يجعلها تكتسب قوة إقناع عظيمة كما ألمحنا من قبل ، وعلى الباحث أن يحلل فى النص المدروس جوانب الواقع التى يستبعدها الكاتب بشكل منتظم وعلاقتها الجدلية بالجوانب التى يحرص على إبرازها . وقد لا يكون للتأثير الناجم عن الاختبار الدلالى أهمية تعادل طريقة تعانق المستوى الإعلامى المنطقى بمستوى التصوير الموحى فى الكشف عن رؤية العالم وخاصة فى النص الشعرى ؛ فضعف الوظيفة الإشارية للغة فى الشعر غالبا ما ينجم عنه إلغاء الرتبة بين هذين المستويين ، لكن على الباحث أن يحلل علاقات الاستعارات المتتابعة بعضها بالبعض الآخر ، ومدى توافقها مع المستوى اللغوى المباشر فى علاقاته السياقية ليحدد

الدور الدلالى الذى تقوم به الاستعارة فى السياق الكلى للنص ؛ وإذا أخذنا نموذجا تعبيريا مثل التورية أمكننا أن ندرك توازى المستويين تقريبا وتعلق القصد بهما فى نفس الوقت دون أن يكون أحدهما مجازيا والآخر مباشرا، أما فى حالة تعاقب الاستعارات فإن تحليل علاقاتها من ناحية وعلاقات ما تعبر عنه من ناحية أخرى يسمح لنا بتحديد العالم المصغر للكاتب ومدى توافق عناصره أو تخالفها ، على أساس أن التخالف لا يقل دلالة عن التوافق .

ومنذ قرابة نصف قرن اقترح أحد الباحثين ـ وهو «هانز سبربر» ـ قانونا دلاليا مستلهما من أفكار «فرويد» ، وينطلق هذا القانون من فرضية مؤداها أنه عندما يتعاظم اهتمامنا بموضوع معين فإنه يمدنا بقياسات خاصة لوصف تجارب أخرى ، أو على حسب تعبير هذا الباحث «يتحول ذلك الموضوع إلى مركز انتشار استعارى» ، فالحرب مثلا تفرض لغة استعارية خاصة على الجنود سرعان ما تنتشر إلى لغة الحياة والأدب ؛ حيث تصبح الفتاة «رصاصة» والمرأة الولود «رشاشا» والحماة «قنبلة ذرية» وغير ذلك من المجازات ، وقد أوجز «سبربر» هذا المبدأ فى الكلمات التالية :

«عندما يحدث فى وقت معين أن تثقل مجموعة من الأفكار بشحنة قوية من العواطف فإن هذا يؤدى إلى اتساع محيط كلمة خاصة وتغيير دلالتها ، وبوسعنا حينئذ أن نكون على ثقة من أن مجموعة من الكلمات المتصلة بنفس شبكة العواطف ستغير من دلالتها» ، لكن ما أخذ على هذا المبدأ هو أنه تعميم مفرط ينبغى أن يعتمد على اختبار دقيق للغات وعصور عديدة ؛ فلاشك أن هناك حالات يصدق عليها هذا المبدأ ؛ ففى بعض المراحل يؤدى صراع الطوائف الدينية مثلا إلى توليد استعارات وتشبيهات مستمدة من المجال الدينى ، وقد حدث تطور فى المجازات الفرنسية باستلهام التقدم الحديث لعلوم الطبيعة والكيمياء إبان الثورة ، وساعدت وسائل الحضارة

الحديثة على إثـراء المعجم الاستعارى للغـة ، لكن الربـط الآلى بين الانفعال العاطفى والاستعارة يسقط من حسابه فاعلية التراث وأهمية أطره ، ويجنح إلى تبسيط العلاقـة بين الإبداع والملابسات الخارجية ؛ وهو مـا يتطلب كثيرا من الحذر فى تطبيـق هذا المبدأ وتعـديـل طابعـه العـام عنـد إجراء أى بحـث تفصيلى . (٨٢ : ١٠١) .

فإذا ما انتقلنا من الاستعارة إلى درجة مجازيـة أخرى أعقد منها وهى الرمز وجدنـا أن الفرق الجوهرى بينهما يتمثل فى الـوظيفة التى يقـوم بها كل منهما ؛ وخاصـة بالنسبـة للتمثيل الذهنـى المتصل بالصـورة الأدبية ؛ ففـى التركيب الرمزى يصبح تلقى الصورة ضروريا لالتقاط المعلومات المنطقية التى تحتويها الرسالة ، بينما نجد الأمر على العكس من ذلك فى الاستعارة ؛ إذ يصبح هذا الوسيط غير ضرورى لنقـل المعلومات ، وعلى هذا المستوى فـإنه لا تستخدم الدلالة الكلية للكلمـة المستعملة ، بل يتم توظيف بعـض عناصرها الملائمة للسياق فحسب .

فإذا كـان من الضرورى للصورة الـرمزية أن يتم التقـاطها ذهنيا بـأكملها حتى يمكـن تأويـل الرسـالة فإن الصـورة الاستعاريـة لا تدخـل فى النسيج المنطقى للقـول ؛ أى أن الأولى ذهنية بـالضرورة فى مقابـل الأخرى التـى تثير الخيال والحساسيـة ، وإن كان الاستخدام المفرط فى الشيـوع والاستمرار لكل من الـرمز والاستعـارة ينتهى بهما إلى التآكـل مما يسـاعد على تعـرية طبيعتهما المختلفة ، فالصولجان والتاج والعرش مثلا ، قـد أصبحت بمرور الزمن رموزا للسلطة الملكية ، مع أن هذه الكلمات نفسها ـــ أو ما يعادلها فى لغة عصرها ـ استخدمـت كتعبيرات مجازية عـن الملكية ، وحتـى الآن ما زال يقـال «اعتلى العرش» كنايـة عن تولى الملك ، وليس من الضرورى أن يكـون الإنسان عالما بتاريـخ اللغة حتـى يتمثل فى مثـل هذا التعبير الصـورة الذهنيـة للعرش أو

التاج ؛ فالعلاقة التى تربط العرش بالملك لا تعتمد الآن على القياس ولا على التشابه ، بل تعتمـد على قرب عادى مألوف ؛ إذ أصبحت عـلاقة تجاور من قبيل الكنايـة ، فمن الواضح أن الملك لا يجلس على العـرش ولا يضع التاج إلا فى مناسبات نـادرة ، ومن هنا نرى أن الـرمز المستهلك أصبح مجرد كنـاية تسمح بـالتصور الذهنـى ، كما أن الاستعارة المستهلكة تنحـو إلى أن تصبح مجرد تسمية عـادية وتتلاشى الصـورة منها بالتـدريج حتى تصل إلى مـرحلة تفقد فيها صفتها كصورة .

وهناك مستـوى آخر من الصور؛ ربما كـان أشدها خصوبـة ، لا يهتدى الباحـث مبدئيا إلى رأى حـاسم فى نسبتها للرمـز أو للاستعارة ؛ وهـى جميع الصور المتصلة بنماذج «يانج» والمرتبطة بالعناصر المسيطرة على خيال الإنسان مثل النـور والظلام والأرض والهواء والفضـاء والحركة ، وقـد درس «باشـلار» معظم هذه الموضـوعات التى تمثل عنـده العناصر الدائمة فى حيـاة الخيال ، وإن كان من الضرورى تعميم هذه المقولات لتشمـل مجموعة المعلومات التى تقوم عليهـا تجربة الإنسان المشتركـة ؛ أى تلك التجربة الفـردية اليوميـة التى تتوارثها الأجيال المتعـاقبة ، ولكى ندرك دلالة العبارات التـى تتصل بها ليس من الضرورى أن تتمثل ذهنيـا صورها ؛ إذ إن الغالـب عليها أنها لا تلجأ إلى المنطق العـاقل الواعـى بقياس يسمح بتفسير الرمـوز، فإن تحقق فيهـا ذلك أمكن اعتبارها استعارات ، لكنها استعارات ذات خصوصية معينة تكمن فى أنها خلال تطورها لا تمسح تماما الصورة التى توحى بها ، حتى لا يؤدى تحولها إلى كلمات عادية إلى محو الصورة الذهنية التى تصحبها منذ البداية . فالتعبير بالنار مثـلا عن الحب الملتهب الذى يميـل إلى هذه التجربة العـامة المشتركة يفتقد العنصر الـذهنى الرمزى دون أن يفقـد قدرته على التجـدد الاستعارى باستحداث بعض المكونات الفعلية المرتبطة به .

ومعنى هـذا أن طريقـة قيام الرمـز بوظيفته تعتمـد على قياس معقـد يتم التقاطه ذهنيا فى الدرجة الأولى، بينما تكتفـى الاستعارة بنوع آخر من القياس يتم التقـاطه بالحدس والخيال ويمكـن إدراكه على نفس المستـوى اللغوى. فبينما يكسر الرمـز إطار اللغة، ويسمح بعمليـة النقل؛ فإن الاستعـارة تظل متضمنة فى الاستعمال اللغوى.

وهنا نلمـس فرقا آخـر جوهريـا بين علم الـدلالة والأسلوب الـذى يقوم بتحليل المجـازات والاستعارات وما يناط بها مـن وظائف، والسيميولـوجية التى تعنـى بالبحث عن الصـور الذهنية للـرموز فى نظام الإشارات اللغـوية العامة. (٤٩ : ٥٤).

وقـد لاحظ النقـاد أن مرتبتـى الاستعارة والـرمز لا تكفيـان لتغطية جميـع الصور المتصلة بالقياس، فنظام الرموز يتعلق بالأقيسة المنطقية، أو على وجه الدقة بالأقيسـة الذهنية المتعقلة، وهى تلك التى تقـع على مستوى خارجى عن اللغة، بينما تتصل عملية الاستعارة بالأقيسة الدلالية، وتتمثل فى تنظيم الوحدات المختلفة مـن خلال تحليل مكوناتها اللغويـة البحتة، بيد أن هناك أقيسة أخرى ليست ذهنية عقلية ولا تقع على المستوى اللغوى الصرف، ومع ذلك فهى تبدو مـن خلال الممارسة الفعلية للقول، وهى تلـك الأقيسة التى تظهـر على مستـوى الإدراك الحسـى الخالـص والتـى لا يستطيـع التحليـل المنطقى ولا الدلالى الإحـاطة بها، ومع أنها ظاهرة غير لغـوية إلا أنها كثيرا ما تختلـط بالاستعـارة مما يجعـل من الضرورى دراسـة كيفيـة قيامهـا بوظيفتهـا وتأثيرهـا الأسلوبـى، ونعنى بها تـراسل الحواس ومـا يرتبـط به مـن صلات متبادلة بغـض النظر عن القوى المنطقيـة واللغوية. ولعل أوضـح مثال على ذلك ما جاء فى «سونيـت» «رامبو» الشهير عن الحروف من أن "A" سوداء، و "E" بيضاء، و "I" حمراء، و "U" خضراء، و "O" زرقاء. . . إلخ،

حيث يستحيل إرجاع العلاقة المعقودة فيه إلى الاستعارة أو الرمز؛ فصلة كل حرف باللون الذى اختاره الشاعر لا تعتمد على أي عنصر استنتاجى مفهوم، فإذا كانت الحروف يمكن أن يعبر عنها باستعارة تتصل بشكل كتابتها فى لغة ما مثل الصدغ والنون فى العربية أو لامات «ابن مقيل» الهيفاء، أو بما يوحى به صوتها من جرس ونغم وإيقاع فإن علاقتها باللون ليست منطقية ولا لغوية، وبوسع أى شاعر آخر أن يعزو ألوانا مختلفة لنفس حروف الحركة هذه، فهذه العلاقة إذن ليست من قبيل الرموز بالمفهوم الذى شرحناه، ولا العلامات التى يمكن استخدامها فى عملية التواصل؛ بل هى فردية بحتة، وإذا كان أى شخص يستطيع تكوين مجموعة العلامات التى تتوافق معه فإننا لا نستطيع أن نعدها كذلك ما لم تكن مشتركة مع آخرين، وإن تمكن الكاتب أحيانا من تعويد قرائه على نظام تواصله الذى يشير إلى عالمه الخاص. فالتراسل التصويرى يمكن التعبير عنه بإحلال معطيات حاسة محل أخرى، وقد يتخذ بنية الاستعارة أو يعتمد على التشبيه أو يخرج عنهما معا.

ونخلص من ذلك إلى أن هناك ثلاث مراتب فى العملية التصويرية المتعلقة بالمجاز، أولاها هى الصورة المعتمدة على الحس وعلاقاته، وثانيتهما لاستعارة التى تتم على مستوى اللغة ودلالتها، وثالث مرتبة هى التى تؤدى إلى تكوين الصورة الذهنية المتعقلة وهى الرمز، فإن كانت هناك صعوبات تعترض طريق الباحث أحيانا لتحديد الفوارق بين هذه المراتب فإن تحليلها العلمى المستخلص من النصوص الأدبية وتصنيفها فى نظم متماسكة، والبحث عن وظائفها وبواعثها هو الضمان الوحيد لتقدم الدراسات الأسلوبية وإفادتها من مقولات البلاغة القديمة وحصاد علم اللغة الحديث.

ومن البديهى أن هذه السطور الموجزة لا يمكن أن تستنفد مجال الحديث عن التوظيف الأسلوبى للمجاز، كما لا يمكن أن تنفصل عما يليها من إشارات لمشكلة التحليل الأسلوبى للصورة، لكنها مجرد مؤشرات لمجالات البحث فى دائرة الخواص الأسلوبية، لا يثريها ولا يملأ هيكلها إلا أن تتجه الدراسات البلاغية فى لغتنا العربية إلى تمثل نماذجها و إجراءاتها والانتظام فى حشد إمكانات البحث الهائلة التى يقوم بها الدارسون العرب فى هذه الاتجاهات حتى يتوافر لدينا قدر كاف من البيانات الدقيقة عن الخواص الأسلوبية للغة العربية من ناحية، ولمجموعة متزايدة من مبدعيها فى مختلف الفنون من ناحية أخرى.

□ □ □

مشكلة الصورة الأدبية

عند التركيز على مشكلة الصورة الأدبية الآن نجد الحديث امتدادا عضويا لما سبق تقديمه عن المجاز، فلا يمكن أن يكون ثمة حد يفصل بين المجاز والصورة ؛ إذ إن الموضوع واحد فى كلتا الحالتين ، والاختلاف الوحيد بينهما يكمن فى زاوية الرصد والمصطلح فحسب ؛ فعندما نتناول أشكال المجاز نعالج من جوانبها ما يتصل بوظيفتها المجازية من الوجهة الأسلوبية ، بغض النظر عن مدى إسهامها فى تشكيل الصورة الأدبية ، أما عندما نتعرض لإشكالية الصورة فلكى نميز بين دلالالتها المتعددة ، وخاصة أن هناك خطرا يتمثل فى الخلط بين الصورة باعتبارها «عملية استحضار ذهنى خيالى» والصورة باعتبارها شكلا من أشكال التعبير اللغوى المعادل لعملية الاستحضار الأولى ، وقد يصعب هذا التمييز الدقيق فى بعض الأحيان لكنه بالغ الأهمية والضرورة ، وبطبيعة الحال فإن الصورة التى تعنينا هنا إنما هى التى تتصل بالشكل اللغوى التعبيرى ، وقد قال بعض النقاد إن كل صورة شعرية تحتوى على قدر ما من الاستعارة ، فهى تنظر من مرآة لا تتلقى مظهر الحياة فحسب ، وإنما تمثل شيئا من الحقيقة الكامنة وراء هذا المظهر ، ويتساءل آخرون عما إذا كان هذا الرأى الذى يتمسك به كثير من النقاد كافيا لتغطية جميع جوانب التعبير التصويرية أو أنه يضيق عنها فى واقع الأمر.

ومع أنهم يعترفون بأن النسبة العظمى من الصور مجازية إلا أنهم يحسبون أيضا أن كثيرا من أشكال المجاز والاستعارة لا تعد صورا الآن لتآكلها وضعفها عن أن تثير الخيال وتجسد فيه شيئا متعينا، ومن هنا ينبغى إقامة معايير واضحة للتمييز بين الصور المتحققة والمجازات التى لا تقوى على تحقيق الصورة؛ فمثلا لا يمكن أن يعتبر التشبيه صورة إلا إذا عبر عن خواص محددة محسوسة تؤدى إلى تعديل رؤية الأشياء، ويبدو أن تشبيه شىء عقلى مجرد بآخر نظير له لا ينهض عادة بهذه الوظيفة مهما كان نافذا ولماحا، كما يبدو أن التشبيه البليغ الذى لا يرد فيه وجه الشبه ولا الأداة هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى؛ وذلك لأن التشبيه الذى يرد فيه وجه الشبه أو الأداة يكاد يكون لونا من المقارنة بين شيئين واقعيين لا تؤدى إلى استحضارهما مجسدين فى خيال المتكلم أو السامع الذى ينزع إلى الاكتفاء بالاعتماد على نقطة الالتقاء المذكورة محتفظا بالكينونة المستقلة للأشياء فى الخارج دون أن يؤلف منها واقعا متمثلا جديدا، فلو قلت عن شخص ما إنه كالحمار فى البلادة والغباء تركز محور الدلالة على وجه الشبه المذكور دون حاجة ملحة إلى الاستحضار الذهنى للحمار وتمثل حركاته وهيئته ودون إحلال له محله فى عملية دغم خالقة لحمار بشرى فعلى، أما لو اكتفيت بالتشبيه البليغ - على ألا يكون مستهلكا عاميا مثل هذا المثال - فقلت هو حمار أو هو قمر فإن احتمال استدعاء هذه العبارة لشكل ما واستثارتها لخيال السامع تصويريا يظل أقوى من الحالات الأخرى؛ على أن ذلك يظل مشروطا فى معظم الأحيان بمدى توافر بعض الخواص الحسية الماثلة فى المشبه به بطريقة تثرى عملية الاستدعاء الخيالى وتحرك عوامل التصوير مما لا يقتصر على العبارة نفسها بل يتجاوزها إلى السياق المندرجة فيه.

أما الصورة التى لا تعتمد على شكل من أشكال المجاز وتحقق مع ذلك

شرط الاستحضار الحسى البارز لثراء تفاصيلها ودقة تركيبها فمن أمثلتها القوية فى الشعر العربى قول ذى الرمة :

عشـــية مـــالى حيلـــة غير أننـــى

بلقط الحصـــى والخـــط فى التـــرب مولع

أخـــط وأمحـــو الخـــط ثم أعـــيده

بكـــفى والغـــربان فى الـــدار وقـــع

فليس ثمة تشبيه ولا استعارة ولا مجاز آخر، وبالرغم من ذلك ينجح الشاعر فى تقديم تمثيل حسى نتردد كثيرا فى وصفه بأنه خيالى ؛ إذ يمكن له أن يعتمد على تجربة واقعة ويصفها بدقة ، مما يجعل دور الخيال قاصرا على استحضارها وتمثيلها دون تكوينها الأصلى ، ولعل شوقى كان قريبا من روح هذه الأبيات وهو يقول على لسان المجنون فى جبل التوباد :

كـــم بنيـــنا مـــن حصـــاها أربعـــا

وانثنـــينا فمـــحونا الأربعـــا

وخطـــطنا فى نـــقا الرمـــل فلـــم

تحـــفظ الريـــح ولا الرمـــل وعـــى

فاستحضار العناصر الواقعية للعب الطفولة وإعادة تركيبها فى مشهد لا يتكئ على المجاز يضفى عليها طابع الدهشة الضرورى لكل صورة ، ولعل الملمح الأخير فى أبيات شوقى المتمثل فى عدم حفظ الريح لألعابه ولا وعى الرمل بها هو الذى يجسد براءة الطفولة وتوقعها للمشاركة الكونية فى الأفراح الصغيرة ، كما أن تأثير الدهشة المفاجئ يأتى فى أبيات ذى الرمة نتيجة لاكتشاف علاقة سببية حميمة بين تجربتين مختلفتين فى الظاهر تعود إحداهما

إلى الحالة النفسية للشاعر فى حيرته وإحساسه العميق بالعبثية والعجز والتشاؤم وبين المظاهر المادية الملموسة فى الحركات العشوائية والمشاركة الطبيعية من العناصر الخارجية، ومع أن هذه العلاقة قريبة من التجربة المباشرة إلا أن تجسيدها بهذه المجموعة الثرية من التفاصيل الحسية ينفى عنها هذا القرب المفرط، فكما يقول بعض النقاد يصعب تولد صورة قوية من طرفين متلاصقين كما يصعب رسم دائرة واضحة عند التصاق ساقى «الفرجار»، وينبغى أن تكون زاوية العلاقة منفرجة بالقدر الكافى كى تنجم عنها صورة ما.

وإذا عدنا إلى التشبيه ومدى قدرته على إثارة الصورة وجدنا أنه ينبغى أن يتحقق له شرط مهم هو «الرؤية المزدوجة» التى لا تكتفى بالتحديد الدقيق للشىء وإنما يستثير شيئا آخر مختلفا عنه، فالصورة إذن لابد لها من لون من الطزاجة والجدة، لأن القوة التعبيرية تضعف وتتلاشى فى معظم الأحيان بالتكرار، وهو ما يضطر الكاتب الأصيل لبث حياة جديدة فيها، ويجعلنا نجتهد فى تتبع خواصها الأسلوبية لاكتشاف طبيعة الإجراء الذى استخدمه لذلك.

وسواء أكانت الصور صريحة أم ضمنية؛ بالتشبيه أو بالاستعارة أو بدونهما؛ فإنها تنبع فى نهاية الأمر من نفس الحدس، من نفس ملاحظة التوافقات، ومن ثم يمكن أن يتم التعبير عن هذا القياس الذى تشتمل عليه فى نفس النص بالتشبيه أو بالاستعارة، لكن الفصل المنظم بينهما ــ وهو ما يصر عليه كثير من الباحثين ـ يخل بهذا المنظور ويحول بين الناقد وبين رؤية الهيكل العام للصور وتحديد الاتجاهات الأساسية الكامنة تحتها، وأخطر من ذلك أن تدرس بالتفصيل تشبيهات كاتب معين وتغفل تماما استعاراته أو استخداماته المجازية الأخرى أو بالعكس، فهذه الطرق لا يمكن أن تؤدى إلى إقامة لوحة شاملة للصور فى عمل كامل، وهذا هو الهدف الأخير من البحث الأسلوبى فى هذا المجال.

فالتحليل الشكلى للصور يتضمن مجموعتين مختلفتين من العمليات ؛ فبوسعنا أن نركز اهتمامنا على شكل الصور الخاص ، وبوسعنا أن نحاول على التوالى التعرف على الوحدات الأعلى التى تتوافق فيها هذه الأشكال ، فقد توصف الصور الفردية على مستوى قاعدى بحت ، حيث يتضح من التحليل أن المقارنة قد عبر عنها بالأداة أو بالفعل أو بغيرهما من العناصر، أو يتضح أن الاستعارة تكمن فى النعت أو فى الاسم أو فى الجملة التابعة ، وقد تبدو هذه التفاصيل تافهة من الوجهة النقدية ، لكن بعض الباحثين قد أثبت فى كتابه عن «أجرومية الاستعارة» أن هذا البحث قد يؤدى إلى ملاحظات ونتائج فى غاية الأهمية لعلم الأسلوب . (٨٢ : ٢٠٩) .

كما أن التحليل الشكلى للصور يميز أيضا بين الصور البسيطة والمركبة بأشكال مختلفة متنامية ؛ على أن هذا التنامى قد يكون «إستاتيكيا» ثابتا أو «ديناميكيا» متحركا ؛ فهو ثابت عندما يتأخر الكاتب فى القياس ، مفصلا وجوهه المختلفة ومحددا زواياه المتعددة مع بقائه دائما داخل الحدود الواضحة لصورة واحدة ، وهو متحرك عندما يتجاوز القياس الأصلى ويضيف ألوانا أخرى وتنويعات مختلفة تتركب بها الصورة وتتكاثر.

وربما يحدث أيضا أن تنشأ مجموعات من الصور المختلفة فيما بينها ؛ لكنها بنوع من ردود الفعل المتسلسلة حول موضوع واحد تمثل بنية متكاملة ، وتتكون بعض القصائد فى جملتها من توالى مجموعة من الاستعارات التى تضىء جوانب متعددة من نفس التجربة المركزية ؛ كما يمكن أن نرى عند محمود حسن إسماعيل مثلا . وعندما نصل إلى هذا التنامى الديناميكى نكون قد تجاوزنا مستوى الصورة المفردة إلى مستوى النماذج التى تتألف منها ، على أن أحفل هذه النماذج بالدلالة هى تلك التى تقوم فيها الصور نفسها ، أو تنويعات موقعة عليها ، بالظهور مرة ومرات أخرى كنوع من اللوازم "Leit

"motiv على طريقة «فاجنر» ؛ إذ يوردهـا المؤلف كلما أشار إلى التجربة التى ولدتها فى الأصل . (٨٢ : ٢١٨) .

ولعل أقوى نموذج لذلك فى الشعر العـربى الحديث هو ما نـجده فى كثير من قصائد عبد الوهاب البياتى مما يقتضى دراسات مطولة .

وفيما يتعلق بالبواعث الدلالية للصورة وأهميتها الأسلوبية يلاحظ أن جميع الأشكال المجازية تكمن خلفها بواعث تتصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفى والمجازى ، ولهذه الحقيقة الدلالية البسيطة أثر بالغ فى الأسلوب ، فهى تكمن خلف أى نوع من أنواع الصـورة ، وتجعل لها تلك الأهمية القصوى فى الدراسات النقدية والأسلوبية منذ القدم ، وكان «أرسطو» يقول : «إن أعظم شىء هو السيطرة على الاستعارة ، فهذا هو الشىء الوحيد الذى لا يمكن أن يشارك الكـاتب فيـه آخرون ، إنها عـلامة العبقـرية» وبـاسم الصـورة قيلت عبارات غـامضة شديـدة المبالغة ، فتحدث «مـالارميه» عن «القـوة المطلقة» للصورة ، وقارن «أنـدريه بريتون» بعـض الصور بالزلازل ، وكـان «بروست» يقول : «إن الصـورة وحدهـا هى التى يمكـن أن تعطى للأسلـوب لونـا من الخلود» ، وأعلن «إيزرا باوند» مرة : «إنـه من الأفضل للكاتب أن ينتج صورة واحدة طيلة حياته من أن يخلف كثيرا من المجلدات الضخمة» (٨٣ : ٤٩) .

ويـرى «أولمان» أن هنـاك عـوامـل تجعل أهميـة الاستعـارة التصـويـريـة للأسلـوب فوق أى شك ؛ منها أنـه يتم إقامة نـوع من الرؤية المزدوجـة التى يقضى فيهـا كل طرف على الآخر ، أو كما يقـول بعض الفلاسفـة المحدثين : عندما يمكن للعـلامة اللغوية أن تدل على شىء دون أن تكـف عن الإشارة لشىء آخر ، عندمـا تجمع بين خاصيتهاباعتبارها إشـارة تعبيرية لهذا ولذلك معا ، وهذا على وجه التحديد ما يجعل من اللغة أداة للمعرفة .

ومـن عوامـل أهميـة الصورة أيضـا أنها فى حـالاتها القـوية لا تتكـئ على

التوازى البـديهى، بل تكتشـف التماثلات الخفيـة بين العناصر المتبـاعدة فى الظاهـر، والكتاب المحدثون أشـد حفاوة من غيرهم بهذا الجانـب للصـورة؛ فبعضهم يرى أن مقارنـة شيئين مختلفين فى خواصهما بقدر الإمكان ووضعهما بأيـة وسيلة أخـرى بشكل مـدهش مفاجـئ يعد أسمـى مهمة يطمـح إليها الشعر.

أما العـامل الثـالث فى أهميـة الصورة أسلوبيـا فهو حـرية الاختيـار التى تتمثل فى هذا المجال، فالاختيارات النحوية التى يستطيع الكاتب أن يتحرك فيهـا محدودة بشكـل عـام؛ إذ قـد لا يكـون أمـامـه سـوى عـدد يسير مـن الإمكانـات قد لا يتجاوز إمكانيتين فحسـب للتعبير الجيد عن أمـور تحتوى على نفس البيانات المعرفية، وقد يتوافـر لدينا على المستوى المعجمى مجموعة أكبر من البدائل كى نختار بينها، لكنهـا محدودة أيضا، أما المجال الذى لا يخضع فيـه الاختيار لهذه الحدود وتنطلـق فيه الحرية الخلاقـة إلى مداهـا فهو الصورة، والواقع أن هذه الحرية المطلقة قد تفـزع الكاتب، مما جعل «أندريه بريتون» يقول: إن الصورة وحدها بما تحمله من مفاجأة غير متوقعة هى التى تعطينـى مـدى الحريـة الممكنـة، وهـذه الحريـة مـن الكمال بحيـث تثير فىّ الرعب. (٨٣: ٥٠).

ومـن مهام علـم الأسلوب العـاجلـة فيما يتعلق بمشكلـة الصورة وضـع الأسس الضرورية لتصنيفها؛ بالإضافـة لتحليل طبيعتها ووظيفتها وبواعثها وتأثيرها. ويرى «أولمان» أن تصنيف الصور يمكن أن يقوم على أساس أركان العملية التصويرية الشاملة لجميع الأطراف، ويقول إن «ريتشاردز» قد تقدم بالدراسات البلاغية الغربية عندمـا وضع مصطلحات خاصة لكل من هذه الأطراف، ويمكن أن تقابـل عندنا المشبه والمشبه به ووجـه الشبه؛ مما يؤدى إلى تصنيف هذه العمليات من ثلاث وجهـات متعددة؛ يضاف إليها معيار

رابع يتصل بطبيعة العلاقة بين المشبه والمشبه به وهو ما يخرج عن نطاق وجه الشبه :

١ـ فأكثر الطرق شيوعا هى تلك التى يعتد فيها بتصنيف الصور طبقا للمشبه به ؛ أى طبقا للمنبع الذى يستخرج منه القياس ، وهذا يتوقف إلى حد كبير على شخصية الكاتب وتجاربه ، وقد حاول بعض النقاد ـ كما أشرنا من قبل ـ تفسير معدلات تكرار بعض أنماط الصور على أنها مظاهر لاهتمامات المؤلف وذوقه وطموحاته وخشيته وما يحبه وما لا يحبه ، لكن سرعان ما نقضت هذه النظرية ؛ إذ تبين فى حالات كثيرة أن أشد اهتمامات المؤلف وأكثر تجاربه حسما قد لا يكون له أى أثر مباشر على صوره ؛ فلا توجد أية صورة موسيقية فى شعر موسيقار القرن الرابع عشر «جيليم دى ماشو» ، كما لا توجد سوى إشارة واحدة لمرض «الدرن» فى قصص «ألبير كامى» بالرغم من أهميته القصوى فى حياته . وقد لوحظ أن «سانت بيف» لم تكن تجذبه على الإطلاق الحياة العسكرية ولا الرياضية ولا البحرية ؛ ومع ذلك فقد استقى أهم استعاراته وصوره من هذه المجالات . إلا أنه ليس من الحكمة رفض هذه النظرية برمتها ، فقد تكون هناك ملابسات خاصة تجعل للتجربة التى يمر بها الأديب فى صباه أو للصدمة التى يعانيها فى كبره أهمية خاصة مؤثرة على مزاجه الأمر الذى يصبغ طريقته فى اختيار الصور وتكوينها ويكيف رؤيته للحياة والأشياء بشكل مباشر؛ كما نرى فى أدب طه حسين مثلا ، أو بشكل غير مباشر؛ كما نرى عند توفيق الحكيم ، على ألا يخدعنا دهاء الكاتب وقدرته على تمويه تجاربه الخاصة عند التحليل الدقيق لمكونات إبداعه ومدى بروزها فى ملامح أسلوبه .

٢ـ وقد تصنف الصور كذلك على أساس المشبه ؛ أى على أساس الموضوعات التى تقتضى تعبيرا مجازيا معينا ، كما فعل بعض الدارسين عندما

برهن على أن هناك مركزين يتحكمان فى الحركة العامة للقياس: مركز الانتشار الذى يمد الكاتب بكلمات التشبيه، ومركز الجذب الذى يحتاج لهذه الكلمات، وكلا المصدرين لابد من تمييزهما كى نتمكن من الوصول إلى لوحة كاملة لنموذج الصور فى عمل أدبى معين، ومن الممكن أن نكتشف حينئذ أن بعض المجالات تعمل فى الاتجاهين معا؛ كما لاحظ «أولمان» مثلا فى تحليله للصورة عند «بروست» من أن الموسيقا لا تمثل مصدرا قويا متكررا للصور فحسب، بل هى أيضا مركز جذب واضح لقياسات تمضى فى اتجاهات أخرى فدراسة الموضوعات الأساسية التى تدور حولها مجموعات الصور فى عمل أدبى محدد تساعد الناقد على تمثل أشكالها ووظيفتها والدور البنيوى الذى تقوم به من الوجهة الأسلوبية.

٣ـ ومن الممكن أيضا تصنيف الصور طبقا لوجه الشبه فيها وطبيعته، ويرى بعض علماء الدلالة أنه يكفى أن نميز بين نوعين من التشابه: الموضوعى من ناحية والانفعالى العاطفى من ناحية أخرى، بينما يفضل آخرون أن يتوسعوا فى التصنيف ليشمل كل أنواع وجه الشبه الماثل وراء العملية التصويرية كما يرد فى النصوص ذاتها.

٤ـ وقد لا يكتفى الباحث فى طبيعة الصورة الأدبية بتحليل عناصرها المكونة، بل يعمد إلى دراسة العلاقة بين الطرفين المجرد والمحسوس؛ مما تنجم عنه أربعة أشكال مختلفة من الوجهة النظرية، وإن كان من الممكن استبعاد أحدهما عمليا وهو الذى يتكون من طرفين مجردين؛ إذ لا ينتج ـ كما قلنا ـ صورة حقيقية لافتقاده للعنصر المحدد الذى يتصل بالحس وهو جوهرى فى الصورة.

وهناك حالتان معهودتان من هذه التوافقات؛ وهما ما يتصل بتشبيه المجرد بالحسى والحسى بمثله، أما الحالة الأخيرة التى يكون المشبه فيها

حسيا والمشبه به مجردا فهى نادرة. وقد يصبح التراسل بين الطرفين مثريا لكل منهما وهما ما يطلق عليه اللغويون الاستعارة المتبادلة، وحينئذ يكتسب المجاز دلالة خاصة عميقة بالتبادل بينه وبين المستوى الواقعى على حسب ما يقول «كورتيس» : «عندئذ تتحول الحياة إلى فن، والفن إلى حياة، كما نشهد من أعمال «بروست» التى نجد فيها هذا الإيقاع المتبادل كخط أساسى. . . حيث نلتقى بمجالى الوجود اللذين تعودنا على رؤيتهما منفصلين، بل ومتضادين فى بعض الأحيان وقد انهمرا فى تيار واحد وانصهرا فى مجرى محدد، ففقد الفن شيئا من عزلته، وفقدت الحياة شيئا من واقعيتها». (٨٣ : ٢٢٧).

فالصور التى تتجسم فى استعارة أو تشبيه أو مجاز مرسل أو كناية أو غيرها يمكن اعتبارها وسيلة أسلوبية تعالج طبقا للنماذج الأسلوبية التى أشير إليها من قبل؛ أى بإحدى طريقتين فى مجمل الأمر: إحداهما تعتمد على البدء بالصورة والبحث عن تأثيرها، والأخرى تتمثل فى محاولة الانطلاق من هذا التأثير نفسه وتحديد الوسائل التى تفضى إليه.

وبالإضافة إلى ذلك فإن للصور بازدواجها خاصية جوهرية، فما يبقى لدينا منها ليس هو الدال والمدلول مثل كل رمز لغوى آخر، بل يبقى دائما طرفاها المجازيان، ومعنى هذا أن بنية الصورة بطبيعتها ثنائية، وهو ما يسمح لنا أن نجرى عمليات التحليل الأسلوبية باقترابنا من أحد الطرفين كما ذكرنا، وكلا الاتجاهين مشروع فى الدراسات الأسلوبية للصور، وعلى الناقد أن يختار منهما ما يلائم موضوعه الخاص، وربما استطاع التوفيق بينهما، حتى إن بعض كبار الباحثين قد عبروا عن شكهم فى إمكانية الفصل بين الطرفين على أساس أن الاستعارة بحكم تعريفها هى الجمع بين المشبه والمشبه به فى عبارة واحدة، فماذا يبقى منها عندما نصر منهجيا على الفصل بينهما؟ والرد على ذلك يتمثل فى أن هذا الفصل ليس سوى إجراء لتسهيل

البحث وللكشف عن الاتجاهات المهمة فى تكوين الصور، الأمر الذى لا يمكن الكشف عنه بطريقة أخرى، وهو إجراء لا يمنع الباحث أن يستحضر دائما حقيقة أنهما عنصران لا يقبلان الفصل فى وحدتهما المجازية، هذه الوحدة التى تعد أساسا للصورة (٨٣ : ٩٣).

وقد حاولت البلاغة القديمة اكتشاف أبنية القول الأدبى كمجموعة من الأشكال الفارغة بمضيها فى طريق الشكلية الذى يروده الباحثون اليوم، ولكن أفكار الجوهرية والتاريخية وميزات المضمون والسببية الخطية قطعت عليها طريق التطور خلال القرون الأخيرة وسدت فى وجهها مسلكها الحقيقى، بالإضافة إلى أنها بعد الجهود التحليلية والتصنيفية الممتازة التى قامت بها لم تستطع استخراج البنية؛ أى النظام الداخلى لما سمى بالصورة أو الشكل البلاغى، ومن الحق أن يقال إنها لم تكن تملك أدوات التحليل اللغوى التى تملكها اليوم، مثل التمييز بين المحورين السياقى والاستبدالى، وهو ما حال بينها وبين تحقيق الموقع والوظيفة الداخلية للإجراءات البلاغية.

وقد عرفت البلاغة الصور والأشكال على أنها انحراف عن الاستخدام العادى، فيقول «دومارشيه» مثلا: «يقال عادة إن الأشكال البلاغية إنما هى طرائق للكلام تبتعد عن الطرائق الطبيعية أو العادية، فهى تتمثل فى بعض التحولات والأشكال التى تختلف بطريقة ما عن السبل المألوفة والبسيطة للكلام». وهو فى تحليله للمجاز يتبع الخط التاريخى المتطور، فكلمة «ورقة» كانت تطلق أولا على ورق الشجر ثم انتقلت إلى الورق المصنوع مجازا ثم حقيقة بعد ذلك، فالتقابل بين المعنيين تاريخى بحت، فهناك معنى أولى ومعنى مجازى لا يلبث أن يفقد طابعه.

أما «فونتانييه» فيتخذ معيارا وصفيا، معتبرا المنظور التاريخى غير ملائم من الوجهة اللغوية: «فالذى يستخدم عبارة معينة لا يعنيه أن تكون دلالتها

الحالية أولية فطرية أو مشتقة متطورة ، فالكلمات إما أن تؤخذ بمعناها الخاص أيا كان ؛ أى بأحد معانيها العادية الشائعة سواء أكانت فطرية أم لا ، وإما أن تؤخذ بمعنى مشتق منقول ، أى بمعنى يضاف إليها فى الحال على سبيل الاستعارة» . وفى هذه الحالة الأخيرة فحسب يوجد الشكل البلاغى ، فالمعيار هنا هو الاستعمال ومعدلات الاستخدام فى حالة معينة من حالات اللغة ؛ أى أنه إذا شاع استعمال ما للكلمة فقدت صفتها المجازية . ويلاحظ الدارسون غلبة النزعة الشكلية على هذا المؤلف البلاغى الكلاسيكى عندما يقول : «يمكن أن نبرهن بألف مثال على أن أشد الأشكال البلاغية فى بدايتها لا تلبث أن تفقد طبيعتها التصويرية عندما تصبح شائعة مألوفة مستخدمة» .

ومعنى هذا أن التقابل بين طرفى ـ المستعمل / وغير المستعمل ـ يمكن أن يفضى إلى تقابل آخر بين : الضرورة/ والحرية . وقد يستخلص شىء من ذلك من قوله : «من نتائج تعريفنا للأشكال البلاغية أنها إذا أصبحت شائعة مألوفة فى الاستعمال فإنها تستحق أن تحافظ على صفتها البلاغية ما دامت موضوعا للاستعمال الحر وليست مفروضة بشكل ما لضرورات اللغة» ، كما أن نفس هذا المؤلف البلاغى الكبير يميز بين الصور والأشكال المستعملة فى اللغة عموما وبين الصور والأشكال التى يبتدعها الكتاب ؛ أى أن هناك درجات فى معيار الاستخدام بين المعدلات الشائعة والخاصة . أما التقابل بين الحرية والضرورة فإنه يطبقه فحسب على العبارات التى يجب استخدام المجاز فيها ؛ وهو ما يجعله يفقد وظيفته التصويرية ؛ فعندما نقول «ذراع الكرسى» فنحن على يقين من خروجنا بشكل ما عن المعنى المألوف ، لكن ليست لنا حيلة فى ذلك للتعبير عن هذا الجزء من الكرسى ؛ الأمر الذى يجعل الصورة شبه معدومة ويضعها فى درجة الصفر من الانحراف ، وهذا ما كان يطلق عليه «بالى» «الصور الميتة» كما أشرنا من قبل ، أما صور الاستخدام المألوف

فهى تمثل طبقا لذلك انحرافا من الدرجة الأولى، ويستطيع المتحدث أن يختار للتعبير عن نفس المعنى تقريبا بين دالين؛ وإن كان أحدهما لوجود معنى حقيقى له يبدو انحرافا عن المعنى الأصلى، ودراسة هذا اللون من الدلالة تنتمى - كما نعرف - إلى مجالات علم الأسلوب . (٣٧ : ٣٥) .

ويرى بعض الباحثين ضرورة اتخاذ المحاور السياقية والاستبدالية أساسا لدراسة الصور؛ فالشكل البلاغى يمثل نظاما مزدوجا يعتمد على هذين المحورين الأساسيين :

المحور السياقى حيث تقوم عملية الانحراف، والمحور الاستبدالى حيث يتم إلغاء الانحراف بتغيير المعنى، وهو ما يمثلونه تقريبا بهذا الرسم :

الشكل البلاغى	التوفيق فى الظاهر توفيق / عدم توفيق تناقض

ويمدنا هذا الرسم بمبدأ للتصنيف ذى مدخل مزدوج طبقا لنمط الشذوذ والانحراف ونمط تغيير المعنى؛ فهناك تناقضات استعارية وأخرى كنائية أو مجازية طبقا لطبيعة التغيير التى تعدل المعنى، ويبدو نتيجة لها كما لو كان كل من المحورين المشار إليهما يخفى المحور الآخر، فعلى المستوى الدلالى نجد المحور الاستبدالى لتغيير المعنى يخفى المحور السياقى لعدم توافق الدلالة . وتبقى المشكلة المتصلة بشرح التأثير بالإحالة إلى البنية؛ إذ إن الانحراف فى حد ذاته لا يكفى لتفسير القيمة الجمالية للقول الذى يتمثل فيه، الأمر الذى يجعل من الضرورى البحث عن الحل فى جمالية الصورة .

فهناك مبدأ لا يشك فيه أحد من علماء البلاغة وهو التوازى بين متقابلات المجاز والحقيقة والمتعين والمجرد؛ فالمعنى المجازى متعين أى يمثل غالبا صورة؛ فهو يجعلنا غالبا نرى أو نحس، بينما المعنى الحقيقى يجعلنا نفكر، وتكمن تحت هذه التوازيات فكرة محددة عن تاريخ اللغة. فالكلمات النظرية كانت تشير إلى المحسوس ثم تطورت إلى المستوى التجريدى، والصورة تعيد وعينا بهذا الجانب الحسى، ومن ثم تعد البلاغة الوجه المعكوس للحركة الجدلية من التلقى إلى التصور، وهى الحركة الفلسفية منذ سقراط حتى الآن. أى أن الفلسفة هى الوجه المقابل للبلاغة، وكلاهما يكون نصف دائرة يكمل النصف الآخر؛ حيث ينطلق فى حركة لغوية من الصورة الفطرية إلى التصور الفكرى ثم تعود الدائرة مرة أخرى بالشطر البلاغى إلى نقطة الانطلاق. (٣٧ : ٤١).

وإذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية؛ سواء كانت صورا بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هى المتصلة بخياله باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية. وقد تخلط بعض البحوث الأسلوبية بين هذا الجانب وبين العناصر العاطفية الناجمة عنه على ما بينهما من بون واضح، الأمر الذى يجعل من الضرورى أن نميز عند التحليل بين ثلاث طرق: أولاها التصويرية، وثانيها العاطفية وثالثها التصويرية الذهنية المنطقية.

وقد يتجاهل بعض الدارسين هذه الطريقة الأخيرة كمنظور أسلوبى فينفونها إلى مجال النحو، زاعمين بأن العناصر العاطفية تنتمى للأسلوب والمنطقية إلى علم النحو، ويرى الباحثون الجدد أن هذا التصنيف كان عائقا كبيرا فى تطور كل من النحو وعلم الأسلوب؛ فإذا كان هذا الأخير يتناول

«الأسلوب» بداهة ؛ ألا توجد عناصر منطقية ذهنية يعبر عنها بوضوح كامل فى أسلوب ما ، مما يجعلـه يتفرد بأعلى نسبة منها ، ويحيلها إلى عـلامة مميزة لهذا الأسلوب أو لـذلك الكـاتب؟ بـل يكفى لتتخـذ هذا الطـابع أن يكـون هو الغـالـب عليهـا ، كما أن المنظـوريـن السـابقين ؛ وهما العـاطفـى والخيـالى التصـويرى يكفـى لهما أن يكـونا غـالبين على التعبير اللغـوى حتـى يدمغـا بطابعهما الأسلـوب دون أن يخلو على الإطـلاق من بقيـة العناصر، فكلهـا ؛ الخيالى الذى يفتح أمامنا آفاقا داخلية ، والعاطفى الذى يمثل تيارا من الهواء المنعش ، والمنطقـى الذى يبنى ويشكـل ويربط ويـوجه ، كلها تعتبر تـركيبة تنفذ إلى عقـل القارئ وتثير حدسه الفـردى الذى لا يخرج عن كـونه الإدراك الشامل للعمل .

وليست هناك طريقـة لفصل ما هو موحد بطبيعتـه ، وإن كنا نحاول عند التحليل عزل بعض العناصر لأهداف عملية لكن من الضرورى أن ندرك أنه لا يوجـد عنصر عاطفـى ولا خيالى دون مضمـون تصورى منطقـى ، كما أنه ليـس هنـاك عنصر واحـد منطقـى لا تصحبـه بعـض الإيحاءات والظـلال العاطفية ؛ فلا يوجد لون سواء كان أبيض أو أخضر أو أحمر دون جسم يتلون به فيصبح هو الأبيض أو الأخضر أو الأحمر، ولا يـوجد شكل دون جسم ولا جسم دون شكـل . وبوسعنا أن نتحـدث عن البياض والاستـدارة ونجردهما فى ذهننا دون أن يكـون لهما مقابـل فى الواقع ، وبنفـس الطريقـة نستطيع أن نتحدث عن العنصر الخيالى التصويرى أو العاطفى ، لكن عندما نبحث عنه فى العمل الأدبى فلابد أن يكون متجسدا فى تصور منطقى .

وطبقا لهذا التقسيم المشروط فـإننا لو وضعنا للمنظور العـاطفى حرف أ ، وللخيالى التصويـرى حرف ب ، وللتصويرى المنطقى حرف جـ ، ورتبناها تبعا لـدرجة سيطـرتها فى القصيدة أو عنـد شاعـر معين لنتجت ستـة أنماط أساسية هى :

١ـ أ ب جـ

٢ـ أ جـ ب

٣ـ ب أ جـ

٤ـ ب جـ أ

٥ـ جـ أ ب

٦ـ جـ ب أ

وتصلح هذه الأنماط الستة نظريا لوصف أى عمل أدبى ، ونستطيع أن نتبين لدى أى شاعر قربه من أحد هذه الأنماط فترة معينة أو فى عمل محدد ، لكنه من المهم إقامة لون من التدرج النسبى الذى ينتج لنا أنماطا فرعية متعددة يمكن أن تتكاثر حتى تقف مرة أخرى عند حدود الطابع المتفرد لكل عمل أدبى فى توحده وأصالته . لكن تظل هناك حقيقة مهمة وهى إمكانية التساؤل أمام كل عمل أدبى : ما هو المنظور الأنسب لبحث أسلوبه؟ الأمر الذى يجعل لكل عمل مدخلا ملائما يختلف عن مداخل الأعمال الأخرى قد لا نهتدى إليه سوى بالحدس أيضا ، وإن كان هناك نوع من الحدس العلمى الذى يتميز عن الحدس الفنى ، حيث يقوم هذا النوع الأخير بغزو كامل لنفسية الفنان وتعبئة لذاكرته وتنظيم لمعلوماته لكى ينتج صورا خيالية ، أما إذا تدخلت الإرادة بطريقة عملية وصبغت الصورة بصبغة عاطفية فإن الحدس الناجم عنها يصبح عاطفيا ، وهناك الحالة الأخيرة التى تتصل أساسا بفهم العمل بدقة ذهنية تامة وأداتها هى الحدس العلمى المشار إليه . ومن هنا نجد أننا ــ فى تقدير المدرسة الأسلوبية الإسبانية ــ أمام ثلاث قنوات مفتوحة موصلة لثلاثة إمكانات للتأمل الأدبى : الخيالى التصويرى والعاطفى

والمنطقى، وفيها يتركز التوظيف الثلاثى للرمز الأدبى، وفيها تنعكس أشكال الحدس الإنسانى تجاه العمل الشعرى المحدد وأنماط التفكير فيه. (٢١: ٤٩١/ ٤٩٣).

وفيما يتعلق بوظيفة الصورة من الوجهة الأسلوبية فتعتمد بالإضافة إلى ما ذكرنا على التمييز بين الواقعة والظاهرة؛ إذ تشمل الأولى كل بنية لغوية تلفت نظر القارئ لبروزها فى النص الأدبى وتمارس عليه تأثيرا من نوع ما، فإذا اطردت بانتظام مجموعة من هذه الوقائع الأسلوبية المتشابهة فى طبيعتها أو تأثيرها فإنها تكون عندئذ «ظواهر»، وسواء اعتمدنا على معايير الانحراف والتضاد والدهشة أو التجسيد الحى للدلالات فى استخلاصنا للوقائع، فإن الظواهر يمكن أن ترصد من المنظور الإحصائى أو الوظيفى التراكمى.

فإذا أخذنا فى تحليل الصور الأدبية فإننا لا نخرج عن نطاق البحث البلاغى القاعدى إلا إذا درسنا تحليليا وبمنهج مقارن درجة ما فى كل صورة على حدة وبالتعاون مع غيرها من عناصر تراثية وما فى توظيفها وتركيبها من محاولة إبداعية مستحدثة، وتتبعنا نتيجة لذلك كيفية انتقالها من السياق التقليدى إلى أن تصبح واقعة أسلوبية، ومدى ما تقدمه من إمكانات بتوافقاتها وتخالفاتها مع غيرها من العناصر لتصير ظاهرة أسلوبية بارزة.

وطبقا لبعض النقاد هناك نوعان أساسيان للصورة: الوظيفية والتجميلية، بينما يميز آخرون بين أربعة أنواع هى: التوضيحية والتزيينية والاستثارية والعاطفية، وإن كان من الأصوب التحفظ فى قبول مثل هذه المراتب العامة والتركيز على محاولة الحصول على وظائف محددة باختبار مجموعات الصور فى أعمال أدبية معينة وتحليل علاقاتها بالسياق الأكبر، وقد حاول «أولمان» أن يعدد طرفا من هذه الوظائف فى القصة ـ وخاصة الفرنسية التى أجرى عليها معظم تجاربه التطبيقية ـ على النحو الآتى:

ـ هناك نوع من الصور يتمتع بأهمية خاصة وهو الذى يتحول إلى رموز، ومع أن كلمة رمز تتسم أحيانا بالغموض فإنها تعنى هنا فحسب أن تعبر الصورة بشكل بارز عن موضوع من الموضوعات الأساسية فى العمل الأدبى، وفى معظم الحالات فإن هذا النوع من الصور يتكرر مرات عديدة فى الكتابة حتى يصبح مثل اللازمة الموسيقية، وقد يسهل ملاحظة قيام الصور بدور الرمز عندما يكون الطرف المستعار فيها محددا وحسيا، أو عندما يكون مركزيا كثير الورود.

ـ وقد تقوم الصورة بوظيفة بالغة الحيوية فى العمل الأدبى عندما ترد فحسب فى اللحظات الحاسمة التى تحدد مصير الأحداث والشخصيات، كما رأينا من قبل فى رواية «الغريب» «لألبير كامى» عندما يشعر «مارسيل» وكأن غشاوة من الحرارة ووهج الشمس قد حطت عليه كمطر من العمى على الشاطئ الجزائرى، فتعصف به مشاعر وأحاسيس ذاهلة لا يجد تعبيرا عنها سوى مجموعة من الصور العنيفة، ويصبح عاجزا عن التمييز بين الوهم والواقع فيخلط بين خيال الخنجر الذى يتمثل فى موسى طويل ذى بريق متقطع وبين الخنجر نفسه عندما ينفذ الضوء إلى جبهته وعينيه الملتهبتين كالسيف المتقد، فيطلق «مارسيل» الرصاص فى نوع من الدفاع المبهم اليائس عن النفس. ولا نستطيع أن ندرك ما فى هذه الجريمة من عناصر غير قابلة للشرح والتعليل إن لم نأخذ فى اعتبارنا تلك البواعث التى قامت مجموعة الصور بإثارتها، وهو ما يوضح لنا تكثف الصور فى هذا المشهد على نحو غير عادى مخالف لإيقاعها فى بقية الرواية؛ إذ تقوم بدور أساسى ووظيفة داخلية حيوية فى إنارة اللحظة الحاسمة للعمل بأكمله. وأحسب أن التحليل الأسلوبى لبعض أعمال نجيب محفوظ سيكشف عن مدى أهمية توظيف الصور عنده بهذا المستوى الحيوى المدهش.

ـ وقد تتضمن بعض نماذج الصور شحنات عاطفية قوية أو أحكاما تقويمية ضمنية ؛ كما هي الحال مثلا في بعض الصور التي تعتمد على الحيوانات وهو ما يتسم بطابع التحقير أو التلطف عندما يقارن الإنسان بها ؛ وخاصة إذا لم يتم هذا بشكل مباشر وإنما بالاعتماد على القرائن والإيحاءات .

ـ وربما تعبر الحركة العامة للصور عن مجموعة من الأفكار الفلسفية أو التأملات لشخصية كاتب معين ، كما نرى عند «سارتر» مثلا ؛ إذ يوضح جوانب مهمة من فلسفته عن طريق مجموعة من الصور المتصلة بعالم الحشرات كما ذكرنا من قبل .

ـ وقد تسمح الصور لكاتب ما أن يتحدث عن تجارب لولاها لما أمكن له أن يعبر عنها ، بل لما استطاع تصورها بشكل آخر ، وإلا فكيف كان في إمكان «بروست» مثلا أن يصوغ في روايته المطولة «البحث عن الزمن المفقود» رؤيته الداخلية للذاكرة البشرية وموجات الزمن وتوضيح مظاهرها دون اللجوء لعملية التصوير الاستعاري التي قامت بالدور الرئيسي في هذا الصدد؟ .

ـ وللصور وظيفة أخرى غير مباشرة عندما تشكل جزءا من اللوحة اللغوية أو من الرسم «الكاريكاتيري» لشخصية معينة ، فالكاتب يستطيع أن يكيف الصور المستعملة من قبل شخصياته لتلائم شواغلهم وتعكس عالمهم الخاص ، وحتى عندما لا تكون الصورة مصبوبة بوضوح طبقا لشخصية من يتحدث بها فإنه من اللازم أن يكون هناك لون من التوافق والانسجام العام بينهما .

وتتميز الصور في جميع هذه الأحوال بصبغتها التشكيلية وبتعدد وظائفها وكثرة علاقاتها ، وهو ما يجعلها من أقدر الوسائل على تقديم الرؤية

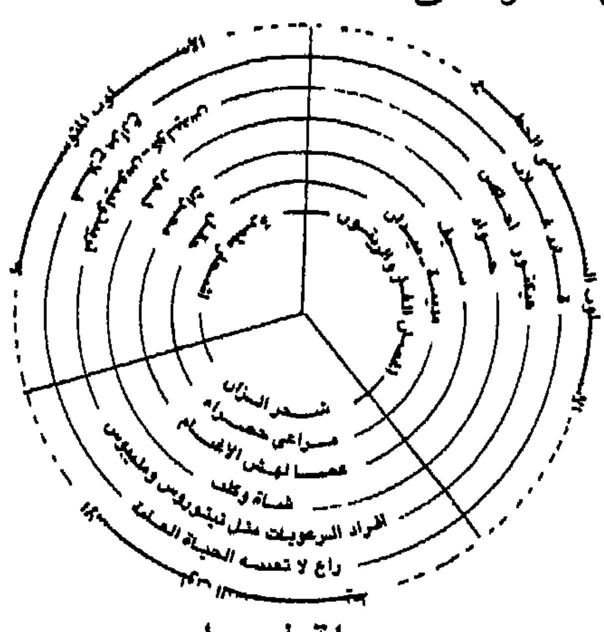
الشخصية والمزاج المتفرد للكاتب، وعندئذ يصبح دورها حاسما فى تحديد الأسلوب؛ إذ إن اللغة البشرية مصوغة بشكل يجعل من هذه الصور الأداة الرئيسية لتوصيل تلك الرؤية بشكل مباشر وأصيل وقابل للاستيعاب والتلقى المركز. (٨٢ : ٢٢٩/ ٢٣٨).

وكثير من الإجراءات والمبادئ الأسلوبية التى سبق أن تعرضنا لها من قبل ينبغى أن تفيدنا عند تحليل الصور الأدبية ودراسة منابعها وأشكالها وتوافقاتها وتخالفاتها وما ينجم عن كل ذلك من تأثيرات؛ بل إن كثيرا من المواد البلاغية التقليدية ما زال يقدم ثروة خصبة ينبغى استغلالها فى هذا الصدد، وكل ما يجب علينا اتخاذه لبعثه إنما هو عرضه على مقاييس علم اللغة الحديث ونفض الطابع التقعيدى المعيارى الصارم عنه، وربطه بالنصوص الأدبية - وخاصة فى أشكالها المتجددة المتطورة – لا على سبيل الاستشهاد والتمثل وتأكيد القاعدة باصطياد ما يلائمها فحسب، بل على سبيل الاستخلاص والاستقصاء، والمحافظة على الفروق الدقيقة المميزة، والبحث عن البنية الخاصة قبل إدراجها فى مقولة كلية شاملة.

□ □ □

عن أساليب الأجناس الأدبية

كانت فكرة الجنس الأدبى ملازمة لفكرة الأسلوب ، فلكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة والتـى لا تقتصر على تكوينه فحسب ، بـل تشمل أيضا مفـرداته ونحـوه وأشكالـه البلاغية وأدواتـه الفنية التصـويريـة . وكان الأقدمـون من الإغـريق يميـزون بين ثلاثة أنـواع من الأسـاليب الأسـاسية : البسيط والوسيط والرفيع ، ويمثـل المتأخرون من الشراح اللاتينيين لها بأعمال «فرجيل» الـرائدة الثلاثة : الرعـويات والزراعيات والإنيـادة ، طبقا لما أطلق عليه «عجلة فـرجيل» ، التى تشير حلقاتها إلى الأوضـاع الاجتماعية الملائمة لكل واحد من هذه الأساليب الثلاثة بما يقتضيه من أسماء وحيوانات وأدوات وأماكن ونباتات على النحو الآتى :



« عجلة فرجيل »

فيتـم تصنيف الشخصيـات وما يتبعهـا من أسماء وأدوات طبقـا لدرجـة الأسلوب ؛ فإذا كان الفلاح القروى يطلق عليه اسم «كوليدس» مثلا ويعمل فى الحقل بـزراعة الأشجار والنبـاتات المثمرة مستعينـا بمحراث تجره الثيران ، فـإن القائد أولى أن يسمـى «هيكتـور» وأن تعلـق على جبينه أغصـان الغـار ويتمنطـق السيف ويخترق الميـدان ممتطيا صهـوة جواده ، وإذا كـانت حيـاة الشخصية الأولى لابد أن تحكى بالأسلوب المتوسط فإن حياة الآخر طبقا لهذا المفهوم القـديم تستحق الأسلوب السـامى الخطير لتلائم بطـولاته وأمجاده . وهو ما يعد برهانا على أن الكلمات تحتفـظ بانعكاس الأشياء التى تسميها أو الوسائل التى تستخدمها .

وقد استطاع «دانتى» بحدسه اللغـوى الفذ أن يستفيد من هذه الخاصية فى كتابه عن «الفصـاحة العامية» عندما لاحـظ أن بعض الكلمات تنتمى إلى عالم الأطفـال وأخرى إلى عـالم النساء أو الـرجال ، كما أن بعضهـا ينتمى إلى الريف أو الحضر، وقد تكون ممشطة مصقولة أو جافة مشعثة . ولرجال اللغة والبلاغـة من العرب ملاحظـات خصبة فى هذا الصدد استثمـر كثير منها فى النقد الأدبـى وجاءت محصلة لصـدام عصر التدويـن بين الروايات اللغـوية البدوية والنمو الحضرى للغة فى ظل الترف والنعيم .

على أن هذه المبـادئ التى كـان يمكن أن تجدد البلاغـة وتوجههـا وجهة لغوية حيويـة لم يقدر لها أن تستمر طيلة العصور الوسطـى ، وتحولت نظرية الأساليب الثلاثة فى الغرب إلى قوالـب جامدة يتداولها النحويون والنقاد عبر القرون المختلفة ؛ وقد ميز «فـولتير» فى المعجم الفلسفى بين الأسلوب البسيط والرفيع ، واعترف كـاتب فصل «الأسلـوب» فى دائرة المعارف القديمة بالمراتب الثـلاث ، وحـاول آخر أن يلصـق صفـة معينـة بكـل مـرتبة ؛ فـأطلـق على الأسلوب الرفيع اسم الأسلوب الشعرى ، وعلى المتوسط اسم التاريخى ، وعلى

الأدنى أسلوب الحوار أو العائلى . بينما اجتهد كتاب آخرون فى التفريق بين أسلوب الحوار والعائلى والدعوة إلى عدم الخلط بينهما على أساس أن العائلى يتميز بقدر من الطلاقة والحرية ، ثم جدت أوصاف أخرى للأسلوب مثل إشكالى ونقدى وهجائى ومرح وظريف وفكاهى وغير ذلك .

ونتيجة لهذا فقد كان يتم تعريف الأسلوب بالنظر إلى مقام الأشخاص الناطقين به والأجناس المكتوبة فيه : «فكل جنس ينبغى أن يكون له خواص فى أسلوبه تطابق موضوعه» فهناك إذن أسلوب ملحمى وآخر درامى وثالث غنائى ورابع تاريخى أو رسائلى . وقد اعتمد معظم واضعى المعاجم المتخصصة والنحويين والشراح والنقاد الغربيين على هذين المحورين المتمثلين فى الشخص والجنس ــ طبقا لعجلة «فرجيل» ــ فى وضعهم للقواميس وقوائم الكلمات المصنفة تبعا للأسلوب الذى تنتمى إليه ، واعتبار أى خروج على هذه القواعد انتهاك لقوانين الأسلوب . (٥٠ : ٢٠/ ٢٤) .

وكرس النقد الكلاسيكى هذه النزعة ؛ فدعا «بوالو» فى كتابه «فن الشعر» إلى عدم الخلط بين هذه المستويات قائلا للكتاب : «ادرسوا البلاط واعرفوا المدينة ، فكلاهما يعج دائما بالأمثلة ، وربما كان «موليير» الذى وضح بهما كتاباته قد بلغ المدى المحمود فى فنه لو كان أقل صداقة للعامة ؛ ولو لم تبالغ شخصياته فى حركاتها الخشنة ، وإذا كانت الكوميديا وهى عدوة الآهات والأنات لا تسمح فى أبياتها بالآلام المأساوية ؛ فإن فنها لا يتمثل كذلك فى الاستحواذ على إعجاب الجماهير بكلمات قذرة منحطة ؛ إذ إن من الضرورى لممثليها أن يمزحوا ، ولكن بطريقة نبيلة» .

فهو ـ كما نرى فى هذا المشهد ـ يكرس الفصل الحاسم بين ثلاثة مستويات للأسلوب ، استلهاما من النماذج القديمة على الطريقة الكلاسيكية ، معترفا أولا بالأسلوب الرفيع للمأساة ، ثم بأسلوب الكوميديا

الاجتماعية المتوسطة الذى يسلى بظرف ويضحك برقة . ثم الأسلوب الوضيع للملاهى الشعبية الذى يحتقره بصراحة سواء فى لغته غير المهذبة أو فى مواقفه الفجة .

ثم خطت الرومانتيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ـ وخاصة فى فرنسا وإسبانيا ـ الخطوة الحاسمة الأخيرة فى مزج الأساليب ؛ حيث اتضح لدى «فيكتور هوجو» ورفاقه التناقض البارز مع الطريقة الكلاسيكية فى تناول الموضوعات والأساليب الأدبية ، والنزعة الحادة إلى مزجها وخلط عناصرها الرفيعة بالخشنة . ولكن هذا الخلط ظل محصورا فى نطاق التعارض المطلق بين طرفى النقيض دون أن يأخذ فى اعتباره الواقع الإنسانى الحى حتى جاءت الواقعية لتأخذ على عاتقها عرض الحياة فى جميع أبعادها وذبذباتها وتدرجات مستوياتها الاجتماعية والتاريخية والإنسانية ، بحيث تصبح لغة الأدب وأدواته الفنية الانعكاس المجسم لهذا المنظور الجديد فى الوعى بالحياة والإنسان والتاريخ دون تصنيف مسبق ، وجاء من نقاد هذا المذهب الواقعى من اتخذ مزج الأساليب مقياسا لمدى نضج الآداب العالمية على مر العصور. (١٠ : ٢٧٨/ ٢٨٤) .

ولا يتسع مجالنا الآن بطبيعة الحال للإفاضة فى شرح المبادئ الأسلوبية المختلفة لجميع المذاهب الأدبية ، فهذا ما يضيق عنه بحث مبدئى فى الأسس العامة لعلم الأسلوب ويحتاج إلى دراسات مطولة لاحقة ، كما لا يمكننا الإفاضة فى الحديث عن الخواص الأسلوبية الداخلية لجميع الأجناس الأدبية ، وحسبنا فى هذا المقام أن نشير إلى بعض الملامح الجوهرية منها كما أثبتها باحث ألمانى بمنهج فلسفى تأملى يختلف عما سبق أن شرحناه من مناهج لغوية وظيفية أو بنيوية ، حتى نتمكن من الإطلال على جميع مناهج البحث الأسلوبى من زواياها المختلفة ؛ مؤكدين ما سبق أن رددناه مرارا م

أن هذه المناهج تتكامل ولا تتدابـر؛ تلتقى دون تناقض ، وتثرى الميدان برؤى مختلفة تضع أمام الباحث أدوات متعددة يختار منها ما يلائم موضوعه ويبوح له بـأسراره ، على أن يلتزم هـذا الباحث دائما بلـون من التماسـك المنهجى فى العمل الواحـد؛ فلا يقفز من طـريق إلى آخر دون استكماله واستقطـار جميع نتـائجه ، وعلى أن يستحضر طبيعـة التطور فى مقـولات البحـث الأسلوبـى وأدواته ، وعمليات التنـاسخ التى تتم فى كثير من مصطلحاتـه ، حتى يكون على بينة من أمره ، وبمأمن من الانتكاس والتعثر والخلط الردىء .

أما الباحث الذى نشير إليه فهو «شتايجر» الذى قدم فى كتابه «أصول فن الأدب» عرضا مركزا للخواص الجوهريـة لأساليب الأجناس الأدبية ، نجتزئ منه بعـض الملامح التى يتسـع لها المقام؛ مـرجئين التوسع فيهـا إلى دراسات تطبيقية تفصيلية فى أعمال أدبية محددة إن شاء الله تعالى .

وهو يرى أن وصف أسلوب الشعر الغنائى يعتمد على فكرة الغنائية ذاتها كشىء فـريد متميـز، ويتضح عند الـدراسة المتأنيـة أن أهم خـواص الشعر الغنائى ما يأتى :

١ـ وحدة مـوسيقا الكلمات ودلالتها : وفيها يتجلى التـأثير المباشر للشعر الغنائى دون حاجة لفهـم عقلى واضح .

٢ـ التـوتر الناجـم عن خطر الـذوبان والتلاشـى للبنية الشعريـة : ويتـم تفادى هذا الخطـر من خلال تكرار المقاطع وغيره مـن أنماط التكرار الأخرى كما سيأتى شرحه .

٣ـ رفض التعليق والربط النحوى والمنطقى المنظور لنثريته .

٤ـ شعر التوحد الذى يصل إلى أصفى درجات الغنائية ، ولا يمكن تلقيه إلا لأشخاص متوافقى المزاج والحساسية مع مبدعيه .

معنى هذا أن الشعر الغنائى لا يتسم بالاستبعاد ولا بالتغريب ؛ فقارئه لا يضع نفسه بعيدا عن منتجه ، لا ينعزل عنـه ولا يظل باردا تجاهه ، بل لابد له أن يتأثر به فى اللحظة التى يعثر على نفسه فيها متلبسا بحالته ، وعندئذ ترف فى داخلنـا الأبيات كما لـو كانـت نابعـة مـن ذات أنفسنا . أمـا موقفنـا تجاه القصيدة الملحمية أو الدرامية فإن أقصى ما نصل إليه إنما هو الإعجاب ، لا العثـور على الـذات . فالمشـاركـة الـودود فى الشعـر الغنائى تصـل إلى حـد الاندمـاج ، وتبلغ الموسيقـا فيه أقصى دلالاتها ، فهـى تتجه للسمـع ، لكننا عندمـا نسمع شيئا لا نقـف أمامه كما يحدث فى الرؤيـة عندما نقـف إزاء ما نراه ، فهى لطابعها الزمانى تدخل كيان المتلقى دون فاصل مكانى كما يحدث فى الرسم . وإذا كانت الظواهر الحسية لم تدرس بعد بالقدر الكافى فيما يتصل بعلاقتها بالفنون ؛ فإن هناك بعض المفاهيم الخاصة المضيئة فى هذا الصدد . فكثيرا ما يقال إننا إذا أردنا أن نرى لوحـة فنية فعلينا أن نتراجع للخلف قليلا حتى نستطيع الإلمام بها وبـأبعادها المكانيـة فى نظرة واحدة ، فالاستبعـاد هنا جوهرى . أما فى السماع الموسيقا فإن البعـد والقرب لا أهمية لهما إلا من حيث إمكـانيـة سماع الآلات أو عـدم سماعهـا ، فـالبعـد الملائم لـلآلات يمكـن مقارنتـه بالإضـاءة المناسبـة للوحـات . ومع هـذا فإن الابتعـاد عن مصـدر الصوت لا يؤدى إلى مواجهة مع الموضـوع كما يحدث فى رؤية اللوحة . أما فى حالة الموسيقا فإن كلمات «بول فاليرى» تكتسب أهمية بالغة إذ تنص على «أن الموسيقا تلغى المكان ، فهى فينا ونحن فيها» .

فالبعد المكانى ملغى بين الشعر والمستمع؟ كما أنه لا وجود له بين الشاعر والمادة التى يتحـدث عنها . فـالشاعر الغنـائى عندما يقـول «أنا» مثـلا فهو يعنى فى معظـم الأحوال شيئا مختلفـا عما يقصده مـن يكتب سيرته الـذاتية ؛ فنحـن لا نستطيـع أن نكتب عـن حيـاتنـا إلا بعد أن نخلـف وراءنـا عص محددا ، عندئذ يتم تأمـل «الأنا» وتمثله من منظور أكثر ارتفاعـا ، أما الشا

الغنائى فهو لا يتمثل ذاته ولا يفهم حالاته سوى بالقدر الضرورى لإبداعه . (٧٦ : ٦٨) .

على أن قوام الروح الغنائى الذى يسند ذاتية الشعر والشاعر هو التكرار؛ فهو الذى يصون الشعر من خطر الذوبان والتلاشى باطراده . وطريقة التكرار المنتظمة هى التى تعطى للشعر وحدته ، وأكثر أنواعه شيوعا هو تكرار الوحدات المتفقة زمنيا ، وكان «هيجيل» يقارن بين هذه الوحدات الإيقاعية وبين صفوف الأعمدة والنوافذ فى فن العمارة ، ويشير إلى أن ذات الفنان لا تتمثل فى الاتصال والاستمرارية دون انقطاع ، بل بفضل عمليات التركيز والعودة لاكتساب وعى واضح بواقعها الخاص ، فالرضا الذى تشعر به الذات فى العثور على نفسها مرة أخرى عبر الإيقاع لا يكتمل بفضل الوحدة والاطراد فى الزمن ، ولا بفضل الأنغام فى حد ذاتها ، بل لأن فيه شيئا ينتمى إلى «الأنا» فحسب ، قد دخل فى الزمن بذاته لتحقيق هذه المتعة .

وتصبح وحدة الحالة النفسية فى الشعر الغنائى أشد ضرورة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الروابط التى نتوقعها عادة فى أى نص لغوى لا تتمثل فى الشعر الغنائى إلا بشكل مبهم مطاط ؛ بل ربما لم يعبر عنها على الإطلاق . فلغة الشعر الغنائى كثيرا ما تستغنى مرة أخرى عن الوسائل التى اكتسبتها اللغة تطورها التدريجى نحو الوضوح المنطقى وانتقالها من التركيبات المتوازية إلى لمتشابكة ، ومن الروابط العامة إلى الظروف الزمنية والسببية ، وتصبح هذه العودة إلى الحالة الأولى نحويا القرين المناظر لماسبق أن تعرضنا لشرحه من عودة لغة الشعر رمزيا إلى المنبع الأصلى أيضا عبر عمليات التجريد والتجسيد والمجاز.

وإذا كان التحليل الأسلوبى لكل جزئية من العناصر الصوتية للشعر لابد أن يترك لدينا إحساسا بعدم الرضا فإن هذا نابع من طبيعة التفسير المفتت

لقطع مشتتة لم تكتسب أهميتها سوى نتيجة لوحدتها الأصلية ؛ الأمر الذى يجعل السر الشائع فى جميع مظاهره الغنائية غير قابل للكشف والبيان بهذا التفسير، إذ إن التفرد الذى يتميز به يجعله متلبسا بدرجة عالية من «الجوانية» الحميمة المستعصية على الفحص والاستجلاء مهما كانت براعة الدارس ؛ مثله فى ذلك مثل المحيا الصبوح الذى يعد دائما أبلغ من أية دراسة عضوية لمعالمه، والروح الهائم الذى يعتبر أعمق وأشمل من أية محاولة لاستكناه نفسيته .

إن قيمة أبيات الشعر الغنائية تكمن فى هذه الوحدة الحميمة بين دلالة الكلمات وموسيقاها ، وهى موسيقا مباشرة يعسر النفاذ إلى شرح كيفية توصيلها لمظاهر الغنائية بتوفيق مطرد ، من هنا تبدو كل كلمة وربما كل مقطع فى الشعر الغنائى كما لو كان شيئا ضروريا وغير قابل للإحلال والاستبدال ، الأمر الذى يجعل إخضاعها للإجراءات الأسلوبية التجريبية ــ طبقا لهذا الرأى ــ انتهاكا لقدسية الشعر فيها ، ومع أن لجميع فنون الشعر درجاتها المختلفة من هذه الحساسية الصوفية ، إلا أن القصيدة كلما ارتفعت فيها درجة التكثيف الغنائى كلما أصبحت مستعصية تماما على المساس والتحويل ؛ حتى ليشفق المنشد من إلقاء أبياتها خوفا من أن يطيل مقاطعها أو يبتر امتداداتها أو يمس توازنها الخاص فى القوة والضعف كما أراده الشاعر بدقة عادلة عالية . (٧٦ : ٧٥) .

ويضيف «جاكوبسون» بدوره إلى هذه الخواص الشعرية خاصية أساسية أخرى ؛ أنه لا يعتمد فحسب على المتواليات الصوتية ، بل إن توالى أية مجموعة دلالية يقيم نفس المعادلة الشعرية . فعندما يتراكب التشابه مع المجاورة فإنهما يطبعان الشعر بطابعهما المتعدد الدلالة الذى يستمر من البداية إلى المنتهى . وإذا كان «جوته» يقول إن أى شىء يحدث فى الشعر إنما هو تشبيه وتمثيل فإن «جاكوبسون» يستخدم هذه العبارة ليقول إن أية

متواليات فى الشعر إنما هى تشبيه وتمثيل؛ فالتشابه يلقى بظله على التجاور الأمر الذى يعطى للمجاز المرسل مذاق الاستعارة ويضفى على الاستعارة قدرا من مجاز المجاورة.

على أن اللبس وعدم التحديد خاصية أصيلة لا مناص عنها فى أية رسالة تركز انتباهها على نفسها؛ فهما نتيجة طبيعية للشعر، وكما قال «إمبسون» إن صناعة اللبس تكمن فى جذور الشعر ذاته. ولا تقتصر الرسالة على هذا اللون من اللبس المنبثق، فكل من مرسلها ومتلقيها يتلفعان بدورهما بشىء من الإبهام، فبالإضافة إلى المؤلف أو القارئ هناك «الأنا» البطل الغنائى، و«الأنا» القاص، و«أنت» المتضمنة فى الحوار الدرامى أو فى أشعار الضراعة والرسائل، إلى غير ذلك من تعدد الأشخاص والأصوات فى الأدب، وسيادة الوظيفة الشعرية على الوظيفة الإشارية لا تعنى تحطيم هذه الأخيرة بل تقتضى فحسب دمغها بطابع الإبهام؛ فالرسالة المزدوجة المعنى تجد فى المتكلم والمستمع إشارة موزعة مساعدة للازدواج، والتكرار الذى يتم بفرض مبدأ التعادل على المتتالية لا يجعل الأجزاء المتكررة وحدها هى ذات الطابع الترجيعى، بل ينسحب على الرسالة الشعرية بأكملها، وهذه الكفاية الترجيعية ـ سواء أكانت مباشرة أم مكتسبة ـ للرسالة الشعرية ومكوناتها تحيلها إلى شىء مستمر يمثل خاصية بنيوية لازمة لطبيعة الشعر. (٥٦ : ٦٢/ ٦٣).

ومن ناحية أخرى يعمد «جاكوبسون» إلى توسيع مفهوم الصورة فى الشعر الغنائى لتشمل ما يطلق عليه «الصور النحوية»، ويقول إن بعض الكتب المدرسية قد تحسب أن هناك قصائد خالية من الصور، لكن الواقع أن الفقر فى الصور المعجمية تعوضه مجموعات الصور النحوية المكثفة، فالأدوات الشعرية الكامنة فى البنية الصرفية والنحوية للغة الشعر، أى شعر النحو

وإنتاجه الأدبى ونحو الشعر لم يتم التعرف عليهما بشكل منظم حتى الآن من قبل النقاد، ولم يكرس لهما اللغويـون الاهتمام الكافى مع أن الكتاب المبدعين قد استثمـروها على أحسن وجـه دائما، مما يفتـح باب البحث الأسلـوبى فى الشعر الغنـائى على مصراعيه للمستقبـل لتغطية جميـع جوانـب هذه الأبنيـة والهياكل. (٥٦ : ٧٠).

أما بـالنسبة للملحمة وأسلـوبها فيلاحظ النقـاد أنها تضع شيئا أمـامها؛ تحيـل إلى شـىء متعين وتلح فى الإشـارة إليـه، وإذا كـانـت اللغة الغنـائيـة الموسيقية ترن دائما بأصداء حالة نفسية فـإن المحاكاة اللغوية الملحمية توضح وتجسد شيئا أو حدثا، وقد اعتبر ذلك هـو الميزة القصوى للشاعر الملحمى، تحويل كل شىء إلى حدث حى ووضعـه أمام أعيننا، حتى الحالات النفسية يحاول الشـاعر الملحمـى أن يصنع بها نفـس الصنيـع، وعندئذ يصبـح مجرد تسمية الأشياء كما تبدو أمام الشاعر عاملا مهما فى توليد متعة بالغة، فالبرونز يتوهـج، والبحر يتلون بلـون النبيذ، وحبـات العنب تصبح قـاتمة، والبجع برقبـة طويلة، والكـلاب عداءة، والنسـاء حسان فاتنـات، و«هيكتور» ذو الخوذة الحديدية، و«كريسيدا» ذات الخدود الوردية، و«تيتيس» ذات الأقدام الفضية؛ إلى آخر هذه الثـروة اللغوية الهائلة التى تعد بدورهـا ثراء شعريا فى الملاحم القـديمة، إذ تحدد الملامـح البارزة والخواص المميـزة للأبطـال والآلهة والأشيـاء، وبهذا تفتـح عين الإنسـان كى يتـأمـل الحيـاة فى اكتمالها وتعـدد جوانبها بنظرة تشكيلية تدمغ العالم الإغريقى كله بطابع «هوميروس».

فالفـن الملحمى ذو قرابـة وثيقة بالفـن التصويرى، كما أن الفـن الغنائى وثيق الصلة بـالموسيقا. وكما أن الكلمة الغنائية لا يمكن أن تخلـو بحال من دلالة موضوعية فإن الشكل الملحمى لا يمكن انتزاعه من المتواليات الزمنية؛ فالملحمـة ليست بـالرغـم من ذلـك فنا تشكيليـا، كما أن القصيدة الغنـائية ليست قطعة موسيقية، بل كلاهما شعر قبل أى شىء آخر. (٧٦ : ١١٧).

وفيما يتعلق بالوحدة العضوية فى الملحمة يلاحظ «شتايجر» أنه يستحيل حتى على أكثر المتحمسين «لهوميروس» أن يفسروا «الإلياذة» بشكل يحقق ما يزعمون لها من وحدة عضوية متكاملة . وهذه هى المشكلة التى دارت حولها المعارك النقدية بين «جوته» و«وولف» ، فالأول لا يستطيع أن يتصور إبداعا شعريا ليس بنية عضوية ؛ فإذا أخذ النقاد هذا المفهوم بالجدية التى كان يتمثلها «جوته» انتهوا إلى أن البنية العضوية هى التى يعد كل جزء فيها وسيلة وهدفا فى نفس الوقت ، وبالتالى فإن كل جزء منها يندمج فى الكل ويؤدى وظيفته من خلاله مع احتفاظه بقيمته فى ذاته وبقيمة ما يشير إليه . ولا يمكن أن ينطبق هذا المفهوم على «الإلياذة» التى يمكن اختصارها إلى النصف أو الثلث دون أن يفتقد القارئ الذى لم يتعرف على البقية شيئا . وربما كان السبب فى ذلك هو استقلال الأجزاء فى حد ذاتها واشتمالها على مجموعات من الأغانى الشعبية الملتقطة من التراث القديم ؛ مما كان ينبغى إنشاده مقطعا كل يوم . ومن هنا ينتهى النقاد إلى أنه حتى لو كان من الضرورى نسبة «الإلياذة» كلها لشاعر واحد فإن مركز الثقل فى نشاطه الشعرى يقع على كل جزء بمفرده وما يتمثل فيه من خواص أسلوبية تنبع من طابع الحضور المتعين الذى أشرنا إليه ، دون أن يكون لعلاقة الأجزاء ببعضها أهمية حاسمة لتحديد هذه الخواص . (٧٦ : ١٣١) .

ونمضى فى هذه اللمحة الموجزة عن أهم خواص الأجناس الأدبية لنجد طبقا لعرض «شتايجر» أن أسلوب الدراما عموما يستمد ملامحه الجوهرية من طبيعة المسرح وعرضه ؛ مما يوجب على أى شاعر يود دخول المجال الدرامى أن يكتسب أولا معرفة دقيقة موسعة بالوسائل والأدوات المسرحية ؛ على أن المسرح يصلح لأنواع كثيرة من الشعر ، فالقطعة الاجتماعية الحديثة التى يعتبر الحوار فيها كل شىء ليست أقل صلاحية للعرض من الأوبرا الغنائية التى لا يقوم الحوار فيها بنفس الدور . وبالرغم من الاختلاف البين فى هذا المنظور بين

ما هـو مسرحى ومـا هو درامـى ؛ فإنه لابـد من مـراعاة طبيعـة ظروف الأداء المسرحى عند تحديد الخواص المميزة للأسلوب الدرامى ، وهو أسلوب تحدده البنية القضائيـة للدراما ؛ فالشاعـر الدرامى يجتهد فى تنظيـم جميع الجزئيات لتنخرط فى عـالم واع شامل ، ولا يهدأ حتـى يبدو كـل شىء متعلقا بـالفكرة التى يشير إليها ، وحتـى يصبح واضحا شفافا على ضوء هـذه الفكرة . فكل ما لا يتصل به يتركه جانبـا دون أدنى اهتمام . لهذا فإن عمله يبدو من الخارج أشد فقـرا من التركيـب الملحمى ، فشخصياتـه لا تتميز بهذا التنـوع العظيم الذى نعجب بـه فى أبطال «هوميروس» ، وتختفى من صفحاتـه تلك الكمية الهائلة مـن الأدوات التى نجدها دائما حـول شخصيات الملاحم مـن أسلحة وجيـاد وأدوات طعـام وشراب ؛ اللهـم إلا إذا ألحت هـذه الأدوات لإثبـات وجودها الخاص وأداء دلالة معينة مثل الجرة المكسورة فى بعض الأقاصيص .

فالشـاعر الدرامـى يمر مر الكـرام على جميع هذه الأشيـاء دون أن يحتفى بها ، وهو بهذا يشبه القاضى الذى ينظر فى قضية معينة ؛ إذ يصبح هدفه هو الوصـول إلى أعلى درجة من المعـرفة الدقيقـة المضبوطة بحـالته ؛ فهو عنـدما يدرس بالتفصيل كل ما يعتبره متعلقا بـالحالة يختار من كل المواد المجمعة ما يُعينُه على إصدار حكم عادل . وهكذا فإنه يطلب من المحامى أن يدع جانبا فى دفاعه ما لا يتعلـق بالجريمة ، فوقته محدود ، والاستطرادات تعـوق الرؤية الصافية للمجموع ، لكـن كل ما ينتمى للمشكلة يتم اختباره بعنـاية فائقة ، ويجمـع الأشتـات المتنافـرة ، وينسـج شبكـة العـلاقـات ، ويعيد تـركيـب الحوادث ، مجهزا بـدقة بالغة مجمـوعة المقدمـات كى يستخرج منها نتـائجها الحتمية ، ثم ينطـق بعد ذلك بالحكم طبقـا للقانون الذى يعترف مسبقـا بأنه ملتزم تماما بأحكامه الموضوعة . وإذا كانت هذه هى الطبيعة القضائية لجوهر الدراما فإننا يمكن أن نفسر على ضوئها كيفيـة بزوغ هذا الجنس الأدبى لدينا فى اللغـة العربيـة على يـد قاض محترف مـدرك لأصول مهنتـه وهـو «توفيـق

الحكيم» ، بل إن شكواه الشجية فى «زهرة العمـر» من إحساسه القوى بشدة وعيه الهنـدسى بتركيب حـالاته الأدبية ، وافتقادهـا لمفاجآت الحيـاة الغنية ، وخضـوعها الحرفى لمنطـق المقدمـات والنتائج ؛ الأمـر الذى قـد يحرمها مـن الأسلوب الأدبى العظيم ، كل ذلك دليل على أنه قد استخدم بوعى حصيف ملكاتـه القضائية فى إبـداعه الدرامى ، وربما تكشـف الدراسات الأسلـوبية المتعمقة لأدب تـوفيق الحكيم الـدرامى أن نقطة ضعفه الجوهـرية ـ أو قـوته البالغة ـ تكمن على وجه التحديد فى قضـاياه التى يبنى حولها عمله ، ومدى ما ينجم عن ذلـك من ضرر لنماذجه الإنسانية أو فائدة فى تكـوينها ، ومدى ما تتسم به مواقفه اجتماعيا وتاريخيا وإنسـانيا من محاكاة للحياة بكل أبعادها مما كان يتخوف منه فى فجر شبابه .

ونعود إلى فكرة «شتـايجر» لنرى أنه يميز بين حالتين للأسلـوب الدرامى ، وهما الحالة الشجية والحالة الإشكاليـة ، وهما يلتقيان فى هذا المنظور فى وحدة طبيعية ؛ فالبطل الشجى يجاهد كى يتخـذ قرارا ، ثم يقرر ويشرع من فوره فى التنفيذ والعمل ؛ لكن كلا من القرار والعمل يعد موضوعا للحكم حتى ولو لم يتم تنفيذ العمل فى الحل الختامى .

بل إن التحول من النجوى إلى الحوار ينبئ عن المثول أمام المحكمة للإدلاء بالشهادة عـن الحدث ، فالنجوى تكشف عن القصد والبـواعث الخفية وراء العمل ، وتوضح لنـا كيف ينبغى أن ننظر بالتقديـر لهذا الحدث وأن نأخذ فى اعتبارنـا جميع عوامـل التشدد أو التخفيف . أمـا الحوار ـ سواء كـان فى قطع طويلة أو مختصرة ـ فإنه يناقش حجج الإثبات والنفى ؛ فأحد الطرفين يسأل والآخر يجابهه بالجواب ؛ أحدهما يتهم والآخر يـدافع ، وفى الدراما ـ مثلها فى ذلك مثل المحكمة ـ فإن الحياة لا تمثل ، وإنما يحكم عليها . (٧٦ : ١٨٤) .

وعندمـا يتصل الأمـر بعملية القص نفسهـا فإنـه من الممكـن اللجوء إلى

استخدام كل أنواع التدريج ابتداء من التمثيل المشكل إلى الملحمى طبقا لطبيعة المادة وقصد الشاعر، حتى أنه من الممكن تصور موضوع واحد مقدما بأشكال مختلفة، وقد كان «جوته» يشك خلال وضعه لخطة عمله «الصيد» فيما إذا كان ملائما للجنس الملحمى أم أنه يمضى فى خط مستقيم منذ البداية إلى النهاية بشكل يجعله غير صالح للملحمة، الأمر الذى جعل «شيلر» يطمئنه مؤكدا أنه بوسع الشاعر أن يختار طريقه بحرية كاملة. بل بوسعه أيضا أن يختار كيفية وقوع أحداثه؛ فإذا اختار الشكل الملحمى فإن روايته ستأسرنا، أما إن اختار الشكل المعقد الإشكالى فإنها حينئذ ستغمرنا بالتوتر؛ هذا التوتر الناجم أساسا من تعلق الأجزاء بعضها ببعض، بحيث لا يغنى أحدهما عن الآخر، فهى أجزاء لا تكتفى بنفسها ولا تشبع وحدها قارئها، بل تحتاج دوما لتكملة، والجزء الذى يليها غير كاف بدوره؛ بل يلقى تساؤلا جديدا ويتطلب تكملة أخرى فالختام هو وحده الذى يصل إلى الحد المحتمل ويرضى فضول القارئ.

وإذا كانت الأجزاء فى الشعر الغنائى ليست مستقلة فإنها لا تحيل إلى بعضها البعض، وهذا يتضح نحويا فى جمل قصيرة متفرقة تقوم بينها فواصل وإن كانت تشكل كلا متكاملا. أما هنا فعلى العكس من ذلك تتوقف الأجزاء على بعضها ويتضمن أحدها الجزء الآخر، حتى لكأن بدايتها تأخذ طابع المقدمة ونهايتها طابع النتيجة، وليس من الضرورى أن يتم التعبير عن هذه العلاقة نحويا، فبوسع الشاعر أن يكتب جملا أساسية متوازنة تاركا للقارئ مهمة إقامة العلاقة الملائمة، لكنه لو عبر عن هذه العلاقة فإن أدوات العطف ستقوم حينئذ بدور مهم، وسنعثر على روابط قوية مثل (لأن، وإذ، وحيث إن، ونتيجة لهذا، وبشكل يجعل، الأمر الذى يترتب عليه)، إلى غير هذه من السلسلة التى تمثل النظام السببى للروابط المتتالية. (٧٦: ١٧١).

ولما كان الشعر بالمفهوم الواسع للكلمة عنصرا مشتركا بين جميع الأجناس الأدبية، كما أن التعبير اللغوى مهما كان بسيطا وفطريا هو العنصر المشترك فى جميع أشكال الأداء اللغوى فإن «شتايجر» يرى أنه يمكننا أن نميز بين الشعر الغنائى والملحمى والدرامى بشكل تدريجى بفضل علاقات كل جنس بالعالم الذى يقدمه وطبيعة رؤيته له. فالشاعر الغنائى أساسا يبدو كما لو كان لا يعرف شيئا عن هذا العالم، فهو بعيد نسبيا عنه؛ أحيانا يهزه هذا الجانب، وأحيانا أخرى يهزه شىء مختلف، حتى ولو لم يستطع أن يحيط بعلم شىء مما يهزه، كما لو كان بوسع أى عالم أن ينفتح له؛ وهو لا يتساءل عن مجموع الأشياء ولا عن علاقاتها الممكنة. أما الشاعر الملحمى فيمكن مقارنته بالملاح أو بالمسافر؛ إذ ينتقل مع بطله من مكان إلى آخر كى يرى أناسا وأقطارا غريبة، يمضى فى أرض الله حتى يعثر دائما على الغرائب والطرائف، ويخلف وراءه الأشياء القديمة المألوفة كأنها مدائن تختفى من وراء الأفق، لكنه لما كان ينظر لجميع الأشياء من وجهة نظره هو فإنه يجدها دائما تنتمى لنفس الكون بغرائبه ومفاجآته. وعلى العكس من ذلك فالشاعر الدرامى لا يعنيه أن يرى أشياء جديدة، واهتمامه لا يقع على الأشياء فى حد ذاتها، بل على ما يراه فيها، فهو يأخذها كرموز وعلامات، كضمانات أو توضيحات للمشكلة الماثلة أمامه، أى للمشروع المطروح له بالمفهوم الحرفى للكلمة التى تعنى كل ما يشرع فيه استهدافا لنتيجة محددة. (٧٦ : ١٨٢).

ولاشك أن هذه الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية تنعكس على النسيج اللغوى له؛ وعلى بنية الصورة فيه، وعلى علاقات أجزائها؛ مما يفرض على الباحث أن يتريث فى قبول أهمية أية ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميزة، وأن يراعى فى بحثه خصوصية كل جنس أدبى مما ذكرناه ومما لم نذكره، وأن يرهف أدواته فى سبيل الكشف عن جوانب مستحدثة منه، وعلاقاتها الجدلية ببقية الأدوات والوسائل

الأسلوبية؛ فلا تحفزه نزعة البحث عن القانون العام إلى اتخاذ موقف معيارى تقويمى مسبق يطمئن إليه ويسعى حثيثا لإثباته . بل يحرص دائما على توازن موقفه النقدى من الظواهر، ويأخذ من كل منهج روحه العلمى ، وبعض إجراءاته اليقينية الملائمة لمادته ، مستكملا لجوانب النقص فيه بما يراه مثريا من المناهج الأخرى بتكامل لا يعتمد على التلفيق ويترك للدراسات التطبيقية أن تضيف وتعدل وتقترح على النظرية ما تشاء ، فهذا هو السبيل الوحيد للتأصيل العلمى الناضج الرشيد ، وخاصة فى أفقنا العربى الذى ما زال يقف على عتبات هذه البحوث ، بالرغم من ماضيه الغنى فى أبوابها وفتوحاتها الأولى ، وهو ما ينبغى أن يكون حافزا له فى حاضره .

□ □ □

ثبت بالمصادر والمراجع

١ـ العربية

١ـ أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة ، الطبعة الثانية القاهرة ١٩٦٧ .

٢ـ أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، الطبعة الثالثة القاهرة ١٩٧٦ .

٣ـ أمين الخولى : فن القول ، دراسة مقارنة تصير البلاغة فن القول ، القاهرة ١٩٤٧ .

٤ـ الخطيب القزوينى : الإيضاح فى علوم البلاغة ، شرح وتعليق الدكتور على عبد الواحد وافى ، الجزء الرابع ، القاهرة ١٩٦٠ .

٥ـ ابن خلدون ؛ عبد الرحمن بن محمد : مقدمة ابن خلدون ، نشر الدكتور على عبد الواحد وافى ، الجزء الرابع القاهرة ١٩٦٠ .

٦ـ سعد مصلوح ؛ دكتور: الأسلوب ــ دراسة لغوية إحصائية ، القاهرة ١٩٨٠ .

٧ـ سلامة موسى : البلاغة العصرية ، القاهرة ١٩٤٧ .

٨ـ شكرى عياد ؛ دكتور ، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدى ومحاولات التجديد ، مجلة فصول ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٠ .

٩ـ صلاح فضل ، دكتور : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٨٠ .

١٠ــ صلاح فضل ، دكتور: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٨٠ .

١١ـ عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية ، القاهرة ١٩٦٠ .

١٢ـ عبد السلام المسدى ، دكتور : الأسلوب والأسلوبية : نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب ، تونس ١٩٧٧ .

١٣ــ عبده الـراجحى ، دكتـور: علـم اللغـة والنقد الأدبـى ، مجلـة فصـول القاهرة، يناير ١٩٨١ .

١٤ـ محمد كامل جمعة ، دكتور: الأسلوب ، القاهرة ١٩٦٣ .

١٥ـ محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيـات . تونس ، ١٩٨١ .

١٦ـ محمود عيـاد، دكتور : الأسلوبية الحديثـة ، مجلة فصول القاهـرة ، يناير ١٩٨١ .

١٧ـ ابـن منظـور، أبو الفضل جمال الـدين محمد بـن مكرم : لسان العرب ، المطبعة الأميرية ببولاق ، الجزء الأول، القاهرة ١٣٠٠هـ .

□ □ □

٢ـ الأجنبيــــة

18) ALONSO. AMADO: "Materia y forma en Poesia" 3a ed. Maerid, 1969.

19) ALONSO. AMADO: "Poesia y estılo de Pablo Neruda". Buenos Aires, 1950.

20) ALONSO. AMADO: "Preacio a la filosifia del lenguaje". Buenos Aires, 1977.

21) ALONSO. DAMADO: "Poesia espanola, ensayo de metodos y limites, cstilisticos". 4a ed. Madrid. 1970.

22) ANDERSON, IMBERT, ENRIQUE: "Metpdis de critica literaria", Madrid, 1969.

23) BALLY, CHARLES. "El lenguaje y la vide". Trad. Buenos Aires, 1972.

24) BALLY, CHARLES: " Traite de atylistique Francaise" 3a ed. Paris, 1951.

25) BARILLI. RENATO: "Poetica y retorica". Milan, 1969.

26) BARTHES, ROLAND: "El grsdo cero de la escritura". Trad. Buenos Aires, 1973.

27) BARTHES, ROLAND. "Retorica de la imagen". En comunicacion No4, Buenos Aires, 1972,

28) BARTHES, ROLAND: "La antiguo retorica. Ayuda memoria, Investigaviones Retoricas 1. Comunicacioin. 16 Trad. Buenos Aires, 1979.

29) BARUCCO, P.: "Elements de Stylistique". Paris. 1972.

30) BEARDSLEY, MONROE, C.: " Problems in the Philosophy of Criticism". New York. 1958.

31) BOUSONO, CARLOS W.: "Teoria de la expresion Poetics" 4a ed. Madrid, 1966.

32) BUHLER, KARL: "Teoria de la expresion". Trad. Madrid, 1969.

33) CASTAGNINO, RAUL: "El analisis Literario: Introduccion metodologica a una estilistilica integral". Buenos Aires. 1976.

34) CHAILLET, J.: "Etudes de Grsmmaire et de Style" Paris.1969.

35) CHAPMAN, RAYMOND: "Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics" London, 1973.

36) COHEN, JEAN: "Structure du lengage Poetique". Trad. Madrid, 1970.

37) COHEN, JEAN: "Teoria de la figura". En Investigaciones retoricas II. Comunicaciones No 16. Trad. Buenos Aires, 1974.

38) CROCE, BENEDETTO: "Breviario de estetica". Trad. Buenos Aires, 1952.

39) DARBYSHIRE, A. E.: "A Grammar of Style". London, 1971.

40) DE AGUIAR, E SILVA, VICTOR MANUEL: "Competencia Linguistica y competencia Literaria". Trad Madrid. 1980.

41) DE AGUIAR E SILVA, VICTOR MANUEL: "Teoria de la Literature". Trad. Madrid, 1979.

42) DEVOTO, GIACOMO: "Studio di Stilistica". Florencia. 1950.

43) EMPSON, WILLIAM: "Seven types of ambiguity". London, 1949.

44) ENKVIST, N. ERIK. SPENCER, JOHN. GREGORY, MICHAEL: "Linguistica y Estilo". Trad. Madrid, 1974.

45) FERNANDEZ, PFLAO H.: "Estilistica" Madrid, 1975

46) EFERNANDEZ, PHLAYO H. : "Estilistica". Madrid, 1975. Aires, 1975.

47) GOODMAN, PAUL: "The Structure of Literature". Trad. Buenos Aires, 1971.

48) GRAY, BENNISON: "El Estilo el Problema y su solucion" Trad. Madrid. 1974.

49) LE GUERN, MICHEL: "La Metafora y la Metonomia" Trad. Madrid, 1976.

50) GUIRAUD, PIERRE: "La Estilistica". Trad. Buenos Aires, 1970.

51) GUIRAUD, PIERRE: "Essais de Stylostique". Paris,1969.

52) HATZFELD, HELMUT: "Estudios de Estilistica". Barcelona.1975.

53) HATZFELD, HELMUT: "Bibliografia Critica de la Nueva estilistica aplicada a las literaturas romanicas". Madrid,1955.

54) HOUGH, GKAHAM: "Style and Stylistics". London, 1969.

55) JAKOBSON, ROMAN: "Essais de linguistique generale". Trad. Barcelona, 1975.

56) JAKOBSON, ROMAN: "Linguistica y Poetica". Trad. Madrid, 1981.

57) KAYSER, WOLFGANG: "Interpretacion y analisis de la obra literaria". Trad. Madrid, 1972.

58) LAUSBERG, HEINRICH: "Manual de Retorica literaria, Fundamentos de une ciencia de la leteratura". Trad. Madrid, 1967.

59) LAZARO, CARRETER: "Estilo Barroco y Personalidad Creadora" Madrid, 1977.

60) LEVIN, SAMUEL, R. : "Linguistics structure in Poetry". Trad. Buenos Aires, 1973.

61) MAROUZEAU, JULES: "Precis de stylistique Francais". Paris, 1946.

62) MARTIN JOSE LUIS: "Critica estilistica". Madrid, 1973.

63) MIDDLETON, MURRY, J.: "El estilo literario". Trad. Mexico, 1956.

64) MORIER HENRI: "La Psychologie des styles". Geneve, 1959.

65) NADLER, J.: "El Problema de la Historia del estilo, en Filosofia de la Ciencia literaria". Mexico, 1946.

66) PRIETO, ANTONIO: "Ensayo Semiologico de sistemas literarios". Barcelona, 1972.

67) REIS, CARLOS: "Fundamentos y tenicas del analisis literario". Trad. Madrid, 1982.

68) RIFFATERRE, MICHAEL: "Essais de stylistique structurale". Trad. Barcelona. 1976.

69) SAPORTA, SOI: "Estilo del lenguaje". Trad. Madrid, 1974.

70) SAYCE, R. A.: "Style in French prose". Oxford, 1953.

71) SEBEOK, I. A.: "Approach to simiotics". Trad. Madrid, 1981.

72) SIEBENMANN, GUSTAV: "Los estilos poeticos en Espana des de 1900". Trad. Madrid, 1973.

73) SPILLNER, BERND: "Linguistica y literatura. Investigacion de estilo, Retorica, Lingustica del texto". Trad. Madrid, 1979.

74) SPITZER, LTO: "Linguistica e Historia literaria". Trad: Madrid, 1974.

75) SPITZER, LEO: "Les etudes de style, et les differents Pays" Paris, 1961.

76) STAIGER, EMIL: "Conceptos fundamantales de Poetica". Trad. Madrid, 1966.

77) STANKWICZ, EDUARD: "Estilo del Lenguaje". Trad. Madrid, 1974.

78) TERRACINI, BENVENUTO: "Analisis stilistica, Teoria. Storia, Problemi". Milan, 1966.

'9) TODOROV, TZVETEN: "Literatura y significacion". Trad. Barcelona. 1979.

80) TODOROV, IZFETAN: "Les etudes du style, en Poeti-qui" 2. 1970.

81) UITTI, KARL, D.: "Teouia literaria y linguistica". Trad. Madrid, 1977.

82) ULLMAN, STEPHEN: "Language and Style". Trad. Madrid, 1968.

83) ULLMAN, STEPHEN: "Meaning and style". Trad. Madrid, 1973.

84) ULLMANN, STEPHEN, "Style in the Frinch Novel". Cambridge, 1957.

85) VALERY, PAUL: "Variete" Tomo 2e Trad. Buenos Aires, 1956.

86) VOSSLER, KARL: "Introduccion a la estilistica Romance". Trad. Buenos Aires, 1932.

87) VOSSLER, KARL: "Filosofia del Lenguaje". Trad. Buenos Aires, 1977.

88) VOSSLER, KARL: "Formas Gramaticales y logicas en lenguaje". Trad. Buenos Aires, 1942.

89) WELLS, RULON: "Estilo del lenguaje". Trad. Madrid, 1974.

90) YELLERA, ALICA: "Estilisatica, Politica y Seminotica literaria". Madrid, 1974.

الفهـــرس

رقم الإيداع ٨٦٥٣/٩٨
الترقيم الدولى 8 - 0467 - 09 - 977

مطابع الشروق

القاهرة ٨٠ شارع سيبويه المصرى - ت ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس ٨١٧٧٦٥ (٠١)

علم الأسلوب

مبادئه وإجراءاته

علم الأسلوب . .

نشأته ومبادئه . .

منهاجه وأطره النظرية . .

ميادين البحث فيه . .

وقضايا أخرى عديدة يحاول هذا الكتاب الذى بين أيدينا أن يجلوها، هادفًا إلى الكشف عن فرع من العلوم الإنسانية الشابة، وهو علم الأسلوب، وريث البلاغة القديمة، والابن الشرعى لعلمين فتيين، هما: علم اللغة الحديث (الألسنية)، وعلم الجمال.

والكتاب محاولة جادة لتأصيل هذا العلم فى دراساتنا النقدية العربية؛ فحتى الآن لم يحظ هذا العلم فى اللغة العربية بما يستحقه من رعاية واهتمام، على الرغم من أصالة جذوره فى ثقافتنا، وتوافر الأسباب الظاهرية لنموه عندنا.

ومن خلال عرض الكتاب للمدارس الأسلوبية المختلفة تنكشف لنا الفرصة للاختيار والإضافة إلى هذا العلم.